CURENTELE LITERARE ȘI EVOCAREA ISTORICĂ

VERA CĂLIN

VERA CĂLIN / CURENTELE LITERARE ŞI EVOCAREA ISTORICĂ

VERA CĂLIN

CURENTELE LITERARE
ȘI
EVOCAREA ISTORICĂ



1963
EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Problema care ne reţine, în rîndurile ce urmează, ni se impune drept una dintre numeroasele aplicaţii posibile în domeniul gîndirii literare ale concepţiei marxiste despre rolul determinant exercitat de baza materială asupra suprastructurii. De asemenea, ca o aplicaţie a ideii — de atîtea ori formulată de către clasicii marxismului împotriva acelora care interpretau în sens vulgarizator această concepţie[1] — idee conform căreia diferitele forme ale suprastructurii se influenţează reciproc. *„Starea economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii — formele politice ale luptei de clasă şi rezultatele ei — constituţiile date de clasa biruitoare după cîştigarea luptei etc. — formele juridice, ba chiar şi oglindirea tuturor acestor lupte reale în minţile participanţilor : teoriile politice, juridice, filozofice, concepţiile religioase şi dezvoltarea lor ulterioară în sisteme dogmatice îşi exercită de asemenea înrîurirea asupra desfăşurării luptelor istorice şi determină, în multe cazuri, în special, forma lor.* Există o *interacţiune a tuturor acestor factori, în cadrul căreia mişcarea economică, croindu-şi drum prin mulţimea nesfîrşită de întîmplări (...), se impune în cele din urmă ca ceva necesar. Altminteri, aplicarea teoriei la o perioadă istorică oarecare ar fi mai uşoară decît rezolvarea unei simple ecuaţii de gradul întîi."* [2]

A fost de mult şi incontestabil demonstrată influenţa raporturilor sociale şi a împrejurărilor concret-istorice asupra orientărilor şi curentelor literare, apariţii istoric determinate în dezvoltarea gîndirii artistice. Produs al unui complex de împrejurări obiective, un cu-

---

[1] *Engels către Bloch,* în : K. Marx—F. Engels, *Despre artă şi literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 9.

[2] *Ibidem.*

rent literar își stabilește, mai mult sau mai puțin conștient, mai mult sau mai puțin declarat poziția — în raport cu interesele de clasă pe care le reprezintă — atît față de societatea contemporană, cît și față de trecutul istoric.

Ne interesează, în cele ce urmează, raportul dintre conștiința istorică într-un anumit moment din dezvoltarea gîndirii omenești, pe de o parte, conștiință cristalizată artistic de scriitorii grupați într-un curent, printr-o anumită selecție a faptelor istorice, și sistemul de idei estetice ale respectivei grupări literare, pe de alta. Ne propunem să încercăm a urmări această influență — cu alte cuvinte acțiunea conștiinței istorice așa cum se exprimă ea în ideile pe care și le fac despre cauzalitatea istorică și înlănțuirea faptelor istorice oamenii unei anumite epoci — asupra concepțiilor literare — mai ales la acele curente, în ale căror sisteme de idei estetice se deslușesc ecouri mai puternice ale gîndirii istorice. De asemenea, să subliniem mereu felul cum favorizează sau frînează condițiile de ordin economico-social interdependența dintre cele două manifestări suprastructurale. Ne vom limita, în cercetarea problemei, la ciclul european de cultură, acel ciclu care, cu toate importantele contribuții ulterioare de sursă germanică, slavă sau orientală, are la bază cultura greco-latină.

Trebuie subliniat, din capul locului, că deoarece ideile despre istorie reprezintă ele înseși o manifestare suprastructurală, și ca atare determinată de baza materială, cercetarea influenței lor asupra concepțiilor estetice ale unui anumit moment nu epuizează nicidecum problema factorilor hotărîtori în elaborarea unui sistem de idei artistice ; pe de altă parte, că determinările dintre gîndirea istorică și cea estetică sînt reciproce și că, dacă putem cerceta influența concepțiilor istorice asupra literaturii, studiul influențelor ideilor estetice asupra modurilor de evocare a trecutului nu este lipsit de interes. În cele ce urmează ne reține însă prima problemă.

Simţul istoric nu pare să fie un dat iniţial al minţii omeneşti. Ca atîtea alte cuceriri spirituale este rezultatul unei îndelungate experienţe sociale şi istorice.

Despre anistorismul gîndirii antice s-a vorbit în multe rînduri. Explicaţiile au fost numeroase şi nu ne gîndim să le enumerăm sau să le analizăm. Amintim doar, între multe alte teorii idealiste, pe aceea formulată de Oswald Spengler în *Declinul Occidentului*. După Spengler, *„cultura antică n-avea memorie... Ea trăia în prezentul pur"*. *„Acest pur prezent, al cărui cel mai însemnat simbol este coloana dorică, reprezintă într-adevăr o negare a timpului* (a direcţiei)..." Şi, în continuare: *„Cosmosul grecului este imaginea unui univers care nu devine, dar este. În consecinţă, acest grec el însuşi era un om care n-a devenit niciodată, ci a fost."* [1] Totul îi vorbeşte lui Spengler despre anistorismul anticilor (incinerarea morţilor, mitificarea conducătorilor încă înainte de moartea lor), anistorism pe care dacă îl identificăm cu statismul sau eleatismul, aşa cum face Spengler, ignorăm tot ce a dat ca gîndire dinamică şi dialectică antichitatea grecească.

„Simţul istoric" ar fi, după Spengler, o trăsătură a culturii şi civilizaţiei occidentale, aceasta concepută — conform cu viziunea unei istorii discontinui, ce se dezvoltă în unităţi de cultură separate, distincte — ca fiind total străină de cultura şi civilizaţia antică. La noi, pe urmele lui Spengler, Lucian Blaga atribuie lipsa sentimentului istoric în gîndirea anticilor unor determinări oculte şi iraţionale, hotărîte de matricea stilistică şi de alte categorii abisale, ce ţin de *„inconştientul colectiv"*. Spiritul grec este considerat o

[1] O. Spengler, *Le déclin de l'Occident*, N.R.F., Gallimard, vol. I, pp. 28—29.

realitate ilogică și insondabilă: *„Înclinările acestea profunde, tenebroase, de natură adeseori de-a dreptul categorială, înscrise în anatomia spiritului, călăuzesc, îndrumă, modelează plăsmuirile și construcțiile teoretice ale omului și le structurează într-un chip mult mai hotărîtor decît pretinsele argumentări și elaborări logice."* [1] Categoriile abisale determină, după L. Blaga, modelele de gîndire: ideea sferei, atracția pentru volumuri și plinuri, fobia față de infinit și gol. Deși conceptul de infinit este prezent în filozofia vechilor greci, L. Blaga îl socotește incidental gîndirii antice grecești, și ca atare destinat ofilirii. Spiritul grec fiind din determinare stilistică prin excelență static și rezistent față de ideea devenirii, concepția lui Heraclit *„irită, nu liniștește pe anticii greci... Nu vom nega, concepția lui Heraclit a exercitat o remarcabilă influență, dar ea n-a ținut nici pe departe cumpăna influenței pe care a exercitat-o eleatismul lui Parmenide, care prin statica sa se găsea, fără îndoială, mai mult decît Heraclit, într-o secretă congruență cu înclinările spiritului grec."* [2] Declararea eleatismului și a statismului drept inerențe ale spiritului grec și atribuirea lor unor structuri „categoriale" obligă la ignorarea tuturor manifestărilor spiritului antic, care, în alte momente și sub impulsul altor determinări sociale, a aderat la o viziune dialectică despre lume. Tot așa constatarea cu sunet spenglerian că, în Renaștere, *„dinamicul devine o categorie fundamentală a existenței fiindcă el este o categorie a spiritului apusean"* [3] și că, în această perioadă, datorită aceleiași matrici stilistice inconștiente și abisale, gîndirea e dominată de un universal dinamism, nu constituie o explicație și nici măcar o caracterizare a spiritului Renașterii.

Considerînd literatura antichității și conștiința istorică a scriitorilor greci și latini, ni se impune constatarea că, în ciuda accentuatelor trăsături deosebitoare, care diferențiază pe autorul *Iliadei* și *Odiseii* de un scriitor grec al epocii alexandrine sau de unul latin din perioada imperială, ne întîmpină cîteva constante în ceea ce privește sentimentul istoric și atitudinea față de trecut, constante pe care îndrăznim a le atribui întregii literaturi antice. De la Homer la Seneca, trecînd prin tragicii greci și prin Virgiliu, pentru poeții antichității, trecutul istoric se împletește strîns și indistructibil cu mitul, cu legenda. Nu numai Eschil, ci întreaga poezie

---

[1] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, F. R., p. 48.
[2] *Op. cit.*, p. 61.
[3] *Op. cit.*, p. 114.

tragică şi epică a timpurilor vechi a trăit *„din firimiturile lăsate de Homer"*.

Trecutul istoric se împletea într-atît, pentru poetul grec al epocii clasice şi de mai tîrziu, cu legenda, încît originea societăţii şi a instituţiilor contemporane cu el devenea şi ea tot mitică. În *Orestia* lui Eschil, mitul devine mijloc simbolic de a comunica un proces istoric. Lucrul a fost convingător şi documentat demonstrat de cercetătorul progresist englez George Thomson, în lucrarea sa *Eschil şi Atena* : *„Deşi Eschil aparţine unei epoci de considerabil progres al gîndirii ştiinţifice şi filozofice, el a preferat totuşi ca mijloace de expresie simbolurile oferite de mitologie. În realitate, miturile nu sînt altceva decît simboluri ale adevărului. Sînt forma în care se înfăţişează adevărul spiritului primitiv. Decurge de aci că, pentru spiritul primitiv, care se deosebeşte de al nostru, simbolul şi adevărul sînt inseparabile — sînt unul şi acelaşi lucru"* [1]. Astfel încît cele trei tragedii, care alcătuiesc trilogia şi înfăţişează uciderea lui Agamemnon de către soţia lui, Clitemnestra, răzbunarea crimei de către Orest, fiul celui ucis, urmărirea lui Orest de către Eriniile dezlănţuite şi potolirea acestora de către zeiţa Atena prin judecata areopagului sînt o reprezentare simbolică a etapelor prin care a trecut societatea grecească pînă în momentul democraţiei sclavagiste ateniene din veacul al V-lea : matriarhatul (apărat vijelios de Erinii), patriarhatul (al cărui susţinător este Apolo), democraţia (simbolizată prin Atena). Trilogia devine, pentru conştiinţa hrănită cu mituri a poetului crescut în atmosfera misterelor eleusine, înfăţişarea simbolică a trecerii de la barbarie la cultură, simbolul victoriei culturii asupra barbariei. *„Pentru poeţii democraţiei, Atena, cea mai iubită dintre fiicele lui Zeus, concepută şi născută de tatăl ei, era mai mare decît Apolo. Ea era întruchiparea zeiască a idealurilor lor : vitejia în luptă, care i-a făcut în stare să-i învingă pe perşi, stăpînirea desăvîrşită a artelor păcii, care stăpînire a ridicat oraşul lor la cea mai mare strălucire în Grecia şi, mai presus de toate, acel simţ al măsurii şi cumpătării, aşa cum se întruchipa el în creaţia de după răsturnarea tiranilor. Ea mai era o eminentă mijlocitoare şi aducătoare de pace, înzestrată cu darul acelei vorbiri limpezi şi convingătoare, care, într-un oraş unde extinderea dreptului de vot transformase arta vorbirii publice într-o înzestrare dominantă a*

[1] George Thomson, *Aischylos und Athen*, Henschelverlag, Berlin, 1957, p. 291.

vieţii sociale, trecea drept o condiţie vitală a civilizaţiei omeneşti." [1] Că Eschil şi-a încheiat trilogia cu o apoteoză a areopagului — reprezentant al justiţiei democrate — cu puţine luni după ce opoziţia conservatoare din Atena a smuls acestui for justiţiar cîteva din prerogativele sale [2] arată actualitatea creaţiei lui Eschil ; că în *Orestia*, la fel ca şi în *Rugătoarele*, marele tragic a arătat originea unor instituţii contemporane lui, privindu-le pe acestea ca pe rezultatele unei evoluţii seculare, contrazice părerea despre statismul „categorial" al gîndirii greceşti. În sfîrşit, că evoluţia istorică şi socială a societăţii greceşti găseşte în *Orestia* lui Eschil o reprezentare simbolică şi mitică şi că tragedianul n-a conceput un alt mod de înfăţişare poetică a istoriei societăţii greceşti, de la matriarhat la democraţia ateniană, decît prin mijlocirea reprezentărilor mitice, vorbeşte despre conştiinţa istorică încă primitivă a unui spirit incapabil să desprindă trecutul îndepărtat din ceaţa legendei.

Dar Eschil a fost un participant la făurirea istoriei. Luptător şi martor ocular în cel mai de seamă eveniment al epocii, războiul cu Persia, cu armatele imense ale marelui imperiu oriental, care se întinsese peste trei continente, poetul va comunica, în limbajul tragediei, rezultatul acestei experienţe. Opt ani după istorica victorie repurtată de greci la Salamina, Eschil oferă cetăţenilor Atenei tragedia *Perşii*. Este un răspuns prompt dat evenimentelor. Întrebarea care ne interesează în rîndurile de faţă este dacă această producţie dramatică, străbătută de patriotismul poetului, e de natură să întregească sau să infirme observaţiile sugerate de modalitatea tratării trecutului istoric în *Orestia* sau *Rugătoarele*.

Mărturii ale timpului ne spun că încordarea istorică pricinuită de războiul cu perşii s-a mai oglindit şi în alte opere ale veacului, printre ele *Căderea Miletului* de părintele dramei lirice greceşti, Frinicos. Prin urmare, tragedia greacă n-a cunoscut drept unic izvor de inspiraţie mitologia şi legenda. Ideea unor cronici dramatice n-a fost străină de gîndirea tragicilor greci, deşi, în comparaţie cu tragediile de inspiraţie mitico-legendară, modalitatea aceasta rămîne, în literatura greacă la fel ca şi în aceea latină, puţin semnificativă prin raritatea ei.

În anul 472 î.e.n., cînd se reprezintă la Atena tragedia lui Eschil *Perşii*, amintirea victoriei de la Salamina era încă prea proaspătă, pentru ca evenimentele evocate să poată fi privite din perspectiva

[1] *Op. cit.*, p. 298.
[2] *Idem*, p. 301.

amplă a istoriei. Adîncimea timpului îi lipsește poetului tragic, așa încît în această producție — în care nu mai este vorba de destinul Atrizilor sau al Labdacizilor, ci de un trecut apropiat, al cărui martor a fost autorul — ne dă mai degrabă o cronică contemporană decît o evocare istorică. Ne întîmpină mereu, la scriitorii ca și la istoricii vechi, cele două atitudini în fața faptelor istorice. Respect nediscriminat și necritic față de evenimentele trecutului îndepărtat, greu disociabile pentru omul antic de elementul mitico-fabulos, pătrundere realistă în fața întîmplărilor contemporane sau aproape contemporane.

Acest trecut foarte apropiat și integrat experienței sale personale de viață îl evocă Eschil, acordînd evenimentelor o valoare exemplară politică și morală ; politică, în măsura în care exemplul victoriei grecilor uniți în războaiele medice putea folosi concetățenilor săi, într-un moment în care unitatea elenică se afla amenințată de redeșteptarea rivalităților dintre cetățile grecești ; morală, firește, pentru că dezastrul perșilor se datora, între altele, nemăsuratului orgoliu, megalomaniei lui Xerxes, acelui „hybris" în care tragicii greci au văzut sursa atîtor nenorociri. Îndemnul moralizator rostit de umbra lui Darius răsună limpede :

Voi, muritori ! Să nu uitați nicicînd :
Supuși sînteți puterii mărginite !
Să nu lăsați orgoliul să-ncolțească
De nu voiți să crească spicul crimei
Și s-adunați recoltele durerii. [1]

În acord cu cele spuse mai sus, ne îngăduim să caracterizăm *Perșii* drept o tragedie-cronică și să o deosebim atît de tragediile cu conținut mitico-legendar, cît și de toate dramele istorice inspirate de evenimente reale ale trecutului, drame pe care ni le vor oferi momente literare mai recente. Caracterul acesta de cronică este sporit de intervenția vestitorului, care descrie, în calitate de martor ocular, spectacolul luptei. Darea lui de seamă, cu accentuat caracter epic și rapsodic, evaluează numeric efectivul armatei persane și înșiruie numele, reale sau fictive, ale căpeteniilor persane, egiptene, lidiene căzute în luptă. Pasajele de acest fel, extrase parcă din opera unui cronicar — a lui Herodot, de pildă — stau alături de intervențiile lirice ale corului, de jelaniile reginei și de inter-

[1] În traducerea lui Eusebiu Camilar.

venția umbrei lui Darius. Regele Darius aparține unui moment istoric mai depărtat, este anterior evenimentelor evocate în tragedie, și apariția umbrei lui ține de domeniul mitului. El rostește, cu autoritatea pe care i-o dă apartenența la regatul morților, o lecție de cumpătare și evocă, în sprijinul spuselor sale, experiența înaintașilor, regi legendari sau cu existență istorică, ai regatului persan, care au primit conform cu credințele lui Eschil puterea de la Zevs, și nu de la vreo zeitate asiatică. De altfel, în concepția lui Eschil, originea imperiilor ca și a instituțiilor contemporane se pierde în vremurile mitico-legendare. Regele perșilor, *„zeilor egal"*, este născut din *„ploaia cea de aur"*, e urmașul lui Perseu, rod al iubirii dintre Zevs, coborît sub forma ploii de aur, și Danae. Această mitificare a istoriei, în momentul în care scriitorul se desparte de țărmurile prezentului, nu este numai a bătrînului Eschil, tributar încă unei mentalități primitive. Întreaga literatură veche ne oferă — sub raportul inspirației istorice — aceste două modalități de tratare, evidente și în creația istoricilor antichității : opera-cronică, fidelă oglindă a evenimentelor atîta vreme cît ele aparțin contemporaneității sau trecutului foarte apropiat, opera mitico-legendară, care, chiar atunci cînd i se atribuie o finalitate contemporană, folosește cu naturalețe elementul fabulos și legendar. Am încercat să descoperim aceste două modalități în cea mai „contemporană", ca inspirație, dintre tragediile grecești și poate a întregii antichități clasice, în *Perșii* lui Eschil.

Regăsim, spuneam, cele două atitudini în operele istoricilor antici. Herodot, părintele istoriei, călător curios și atent, povestitor sfătos și plin de farmec, nu contestă începuturile fabuloase și eroice ale istoriei, deși le expediază grăbit. În cele nouă cărți ale istoriei sale, el împletește, fără prea mult spirit critic și netulburat de problemele cronologiei, fapte riguros autentice, legende, anecdote și mai ales ciudățenii etnografice, pe care le colecționează cu pasiune. De altfel, atitudinea istoricului, îndemnat de scrupulul exactității, interesat de documente autentice, îi este total străină lui Herodot. El nu face decît să consemneze — și acest lucru îl vor face mulți istorici ai timpurilor vechi — o seamă de fapte aflate pe căi diferite, pentru ca amintirea lor să nu se piardă, pentru ca atît contemporanii, cît și urmașii să capete cunoștință de ele. Herodot se vedea pe sine ca un soi de secretar al memoriei colective, care transmitea mai departe ceea ce preluase de la înaintași.

Alta este aria de investigație și atitudinea urmașului lui Herodot întru istorie, Tucidide. Cronicar al unor evenimente la care a

participat — războiul peloponeziac — el cerne cu scrupul ştiinţific tot ce i se pare suspect de a fi legendar sau fabulos. Sceptic faţă de exagerările poeţilor şi de tradiţia religioasă, strategul îşi impune pătrundere, obiectivitate, respectul adevărului istoric: *„Cel puţin nu există primejdia rătăcirii urmînd firul povestirii mele mai degrabă decît să crezi în cîntecele poeţilor, care potrivesc faptele pentru a le face mai mărețe, sau în basmele povestitorilor, mai interesaţi de succesul pe lîngă ascultători decît de adevăr, căci ei spun despre fapte nedovedite şi, cele mai multe, rămase din pricina depărtării în timp pe tărîmul fabulosului"*. Tocmai pentru a nu cădea în păcatul poeţilor şi povestitorilor, Tucidide se fereşte de faptele rămase, din pricina depărtării în timp, pe *„tărîmul fabulosului"*. *Istoria războiului peloponeziac* rămîne cronica unor evenimente contemporane cu autorul, evenimente înregistrate cu sobrietate şi fără părtinire aproape zi cu zi, de cel care a participat la înfăptuirea lor.

Literatura istoricilor latini ai antichităţii ne oferă aceleaşi două modalităţi. Cezar relatează în etapele ei o campanie războinică la care a participat în calitate de conducător şi dă istoria unor războaie civile cu care a fost contemporan. El scrie ambele opere cu gîndul de a-şi consolida situaţia politică. Sallust, plin de ranchiună faţă de contemporaneitatea care-i nesocotea meritele, descrie conjuraţia lui Catilina pentru a lovi cu patimă deopotrivă în aristocraţia decăzută, care a putut naşte un monstru de soiul lui Catilina, în senatul laş şi inert, ba chiar şi în plebea pe care o vede lipsită de conştiinţă. Mizantropia lui pătimaş exprimată colorează în negru întreg peisajul social şi răpeşte cronicii sale orice urmă de obiectivitate.

În perioada clasică a literaturii latine, Titus Livius îşi îndreaptă privirile spre originile societăţii romane, spre timpurile primitive. El înglobează istoriei sale, *„Ab urbe condita"*, materia legendară şi tradiţională, acordînd iluştrilor romani, pe care-i vede în chip de făuritori ai istoriei, valoare exemplară. *„Şi dacă oricărui popor se cade să-i îngăduim a-şi trage izvorul vieţii din lumina sfîntă a cerului, cu atît mai vîrtos este îndreptăţit poporul roman, care s-a ridicat în azurul slavei prin isprăvile sale fără seamăn, săvîrşite în atîtea războaie, să-l socotească în primul rînd pe Marte drept tată al întemeietorului Romei şi, în acelaşi timp, şi celelalte popoare ale pămîntului să îngăduie cu suflet împăcat această credinţă a romanilor, în aceeaşi măsură în care se închină în faţa puterii Romei"*, scrie Titus Livius în prefaţă. În spiritul acestei expuneri de motive, acceptăm apariţia lui Aeneas pe pămîntul Italiei, a lui Aeneas, care

„fugise din patria lui în urma căderii Troiei..., fiindcă pe el ursita îl hărăzise unor ţeluri mai înalte..." Acceptăm, o dată cu Latinus, că Aeneas e fiul lui Anchise şi al zeiţei Venera, socotim scena spectaculoasă a jurămîntului de prietenie a celor două căpetenii, în faţa armatelor care fac *„cuvenitul schimb de saluturi"*, ca un prolog de bun augur la istoria Romei. Putem spune despre Titus Livius, împrumutînd caracterizarea făcută de La Bruyère lui Corneille, că i-a arătat pe aceşti oameni nu cum au fost, ci aşa cum ar fi trebuit să fie. A făcut tocmai lucrul de care se ferea Tucidide : a potrivit faptele pentru a le face mai măreţe. Era riscul celui care, în perioada numită „de aur" a culturii latine, se îndrepta, cu gîndul glorificării, spre origini.

Preferînd, în epoca de descompunere a imperiului, în epoca dezastrelor pricinuite de tirania imperială şi de nişte moravuri scandaloase, cronica lucidă, lipsită de iluzii a observatorului pătrunzător şi înclinat spre reflexe amare, Tacitus se menţinea în prezentul odios, ale cărui moravuri feroce, ruşinoase, perverse, le descria, însoţind evocarea cu comentariul lui reţinut, nemilos şi ironic. Din *Analele* lui aflăm că la vestea asasinării Messalinei, asasinat de care Claudius nu e străin, împăratul, care mînca, *„ceru de băut şi îşi isprăvi în linişte masa"* şi că *„nici în zilele următoare el nu dădu vreun semn de ură, de bucurie, de mînie, de mîhnire sau de vreun alt sentiment omenesc..."* Aflăm în amănunţime cum Claudius el însuşi a fost otrăvit de următoarea lui soţie, Agrippina, în complicitate cu medicul palatului, cu otrava pregătită de otrăvitoarea Locusta. Aflăm că la banchetul în cursul căruia Nero porunceşte otrăvirea lui Britannicus, rivalul lui la domnie, oaspeţii cei mai isteţi urmăreau expresia împăratului, ca să ştie ce atitudine să ia, că Nero el însuşi *„continua să stea culcat ca şi cum n-ar fi ştiut nimic"* şi că, după o scurtă tăcere produsă de surpriza asasinatului, *„veselia mesei reîncepu"*. Sînt detalii pregnante de moravuri, niciodată puse în legătură cu altceva decît cu nişte psihologii monstruoase, nişte structuri morale descompuse şi pervertite. Tacitus a fost, mai curînd decît un istoric, un memorialist. Compararea lui cu Saint-Simon, memorialistul epocii absolutismului francez, s-a făcut, cu îndreptăţire, de către unii istorici [1] literari.

---

[1] René Bichon, *Histoire de la littérature latine,* Hachette, ed a X-a, p. 696.

Gîndirea istorică a antichității se afla, în cea mai mare parte, într-o etapă atît de neevoluată, granița care despărțea ficțiunea legendară de narațiunea istorică era uneori atît de invizibilă pentru omul din vechime, încît literatura antică ne oferă multe opere hibride, care debutează prin a fi evocări mitico-legendare și sfîrșesc ca anale. În secolul al III-lea î.e.n., poetul Naevius, socotit un soi de precursor al literaturii latine, își începe poemul epic *Războiul punic* cu legenda întemeierii Romei de către Romulus, socotit descendent direct al miticului Aeneas. Urmează apoi cronica amănunțită a războiului punic, cu care poetul a fost contemporan. Rapsodul face loc, fără efort, cronicarului

Această enumerare, care poate fi continuată, a avut drept scop să sublinieze, prin invocarea unor exemple alese din domeniul istoriografiei, ceea ce s-a arătat și cu privire la domeniul literar : anume că pentru omul timpurilor vechi perspicacitatea realistă în aprecierea fenomenului istoric contemporan se împacă, în chip ciudat pentru mentalitatea modernă, cu acceptarea fabulosului și miticului, de îndată ce ochiul istoricului sau scriitorului privește înapoi. Să nu uităm că în panteonul clasic își aveau locul, pe lîngă zei și zeițe, eroii, aceștia din urmă semizei, rezultați din unirea zeilor cu muritorii. Lor le erau atribuite, în primul rînd, marile acțiuni, faptele hotărîtoare ce stau la baza istoriei oamenilor. Hercule, Teseu, Achile și alții domină prin forța, vitejia, ingeniozitatea lor începuturile istorice ; ei sînt salvatorii oamenilor în momente de mare primejdie, învingătorii unor făpturi maligne și amorfe, care amenințau pacea popoarelor, ei sînt întemeietorii cetăților. Dar, fii de zei fiind, ei țin, în parte măcar, de tărîmurile supranaturale, sînt de cele mai multe ori eterni și nemuritori, iar nemurirea este prin excelență anistorică. Laicizarea eroilor a fost un proces de lungă durată și, pînă la desăvîrșirea lui, istoria a rămas tributară mitului. Chiar cînd locul personajelor fabuloase au început să-l ia oamenii cu existență istoric determinată, eroizarea s-a însoțit cu mitizarea lor. Lui Alexandru Macedon, ca și lui Octavian August, le-a fost atribuită o origine divină, o ascendență zeiască.

Să însemne oare această ciudată conciliere a două atitudini, ce par să se contrazică una pe alta, că în lungul unei epoci atît de întinse cum a fost antichitatea greco-romană, epocă atît de variată ca organizare politică și mentalitate, oamenii au fost în mod constant și permanent stăpîniți de o venerație necritică pentru credințele primitive ?

Un scriitor al epocii elenistice, Plutarh, ne sugerează un răspuns la această întrebare. În epoca finală a antichităţii, Plutarh nu mai caută în personajele trecutului resorturile eroice. Mai mult decît atît, el se apără de suspiciunea de a scrie istoria şi se declară moralist, în primul rînd : „*căci ei* (cititorii) *trebuie să-şi amintească de faptul că eu n-am învăţat să scriu istorii, ci numai vieţi, iar faptele cele mai mărețe şi mai glorioase nu sînt totdeauna acelea care arată cel mai bine viciul şi virtutea omului ; ci adesea un lucru uşor, o vorbă sau un joc scot mai limpede în evidenţă firea omului decît o fac înfrîngeri, în care zece mii de oameni au rămas morţi, sau bătălii mari, sau cucerirea de oraşe prin asediu sau asalt. Prin urmare, aşa cum pictorii care zugrăvesc pe viu caută asemănările numai sau mai ales pe obraz şi în trăsăturile feţei, pe care se citesc ca pe o poză obiceiurile şi firea oamenilor, fără să se sinchisească de celelalte părţi ale trupului, tot aşa trebuie să ni se îngăduie şi nouă să căutăm cu precădere semnele sufletului şi pe acelea care alcătuiesc un portret după felul de viaţă şi obiceiurile fiecăruia, lăsîndu-i pe istorici să scrie despre războaie, bătălii şi alte asemenea măreţii.*" Se desluşesc semne de scepticism istoric, frecvent în epoci crepusculare, în cuvintele moralistului grec, căruia istoria nu-i oferă fapte mari şi nu-i vorbeşte despre trecutul popoarelor, ci-i oferă tipologii. Metoda folosită de Plutarh — paralela — este prin excelenţă anistorică. Ea mai apare şi ca un ecou al platonismului, de vreme ce, dincolo de aparenţele variabile, scriitorul caută esenţele unice, ideile platonice. Dincolo de particularităţile istorice, sociale şi de mediu, care deosebesc faptele grecilor de ale romanilor, Plutarh caută asemănările, trăsăturile comparabile, şi pe acestea le descoperă în structura psihologică, în obiceiurile personajelor istorice. El compară, pe baza unei trăsături comune, pe Alexandru cu Cezar, pe Demostene cu Cicero, pe Solon cu Publicola, pe Aristide cu Caton. Vom regăsi paralela în momente din istoria literaturii şi la scriitori pentru care anistorismul se impunea ca viziune : la reprezentanţii clasicismului academic francez, la romanticul feudal Chateaubriand. Dar, stabilite fiind limitele sentimentului istoric la Plutarh, ne interesează problema suscitată de operele literare şi istorice pomenite mai sus : cea a coexistenţei realismului istoric cu mentalitatea fabuloasă la scriitorii antici. În legătură cu această chestiune, ne opreşte paralela dintre Tezeu şi Romulus, care stă, cronologic, în capul *Vieţilor paralele* ale lui Plutarh. Că în seria portretelor sale istorice Plutarh introduce pe cele ale unor eroi legendari, primul de necontestată descendenţă fabuloasă şi divină,

pare să vorbească despre interpenetrabilitatea celor două domenii, mitic şi istoric, în conştiinţa anticilor. Dar Plutarh începe viaţa lui Tezeu cu o declaraţie care stabileşte graniţele şi zonele comune ale celor două domenii : „*În descrierile lor despre Pămînt ...geografii împing spre capătul hărţii ceea ce scapă ştiinţei lor şi lămuresc în margine acest obicei : «Dincolo de aceste ţinuturi se află deşerturi fără apă, năpădite de fiare», sau «mlaştini întunecoase», sau friguri de felul celor din Sciţia sau «mare îngheţată». Tot aşa, scriind* Vieţile mele paralele, *după ce am străbătut răstimpul care îngăduie să fie reînviat în chip verosimil şi-ţi permite să urmezi firul istoriei, voi avea voie să spun despre timpurile mai vechi : «Dincolo de aceste timpuri — obiectul povestirilor mele de pînă acum — se întinde tărîmul monstruos şi tragic al poeţilor şi romancierilor, unde nu mai găseşti nici siguranţă, nici precizie.» Dar, deoarece după ce am dat publicului povestea lui Licurg legiuitorul şi a regelui Numa, pare-se că în chip logic trebuia să înaintez pînă la Romulus, de care aceştia se apropie în timp, m-am gîndit ca şi eroul lui Eschil : Cu o astfel de fiinţă cine se poate măsura ? Pe cine să-i opun acestuia ? Cine e demn ? Atunci mi s-a părut drept să-l compar pe tatăl invincibilei Rome cu întemeietorul frumoasei şi nemuritoarei Atene. Voi putea oare să curăţ povestea mea de elementul fabulos şi să-i dau caracter de istorie ? De aceea, peste tot unde mitul va avea îndrăzneala să dispreţuiască adevărul şi va refuza să se împace cu bunul-simţ, vom avea nevoie de ascultători îngăduitori şi care să primească binevoitor vechile legende...*"

Cu toată făgăduiala de a curăţa mitul de elementele lui iraţionale, Plutarh nu rezistă ispitei de a înfăţişa cititorului cele mai fabuloase şi incredibile aventuri ale întemeietorului Atenei : înfrîngerea Minotaurului din Labirintul cretan cu ajutorul vestitului fir al Ariadnei, războiul cu Amazoanele etc., etc. Uneori Plutarh vede în mituri doar înfăţişări simbolice ale unor realităţi îndepărtate în timp. După el, Labirintul n-ar fi fost decît o închisoare, din care prizonierii nu puteau în nici un chip să evadeze. Nu numai astfel de tălmăciri ale vechilor mituri ne conving că pentru Plutarh vechile credinţe încetaseră de a fi altceva decît nişte tradiţii seducătoare prin marea lor potenţă poetică, tradiţii apte, la fel ca şi istoria, să-i pună la îndemînă acele modele, pe care Plutarh, moralistul, dorea să le ofere contemporanilor.

Ne aflăm cu Plutarh şi cu poeţii latini ai perioadei imperiale într-o epocă finală a antichităţii, o epocă în care miturile devenite tradiţie îşi pierduseră de mult forţa de constrîngere. Sînt departe

societatea homerică, acea „copilărie a omenirii" de care vorbeşte Marx, şi mentalitatea primitivă, cu veneraţia ei sinceră pentru credinţele religioase, veneraţie pe care, poate, o mai vădeşte Eschil, crescut în atmosfera misterelor eleusine, dar de care Euripide s-a eliberat, de vreme ce Alcesta lui, coborîtă în infern în locul soţului ei, e readusă între cei vii de Hercule, prin înfrîngerea decretului zeilor. Pînă şi Herodot socotea că poezia creează zeii şi atribuia lui Homer şi Hesiod rolul de a fi dat grecilor o teogonie, iar zeilor numele, cîmpul de activitate şi funcţiile lor. Cîteva veacuri după Euripide, Lucian îşi va permite zeflemisirea vechilor credinţe. Şi totuşi, în ciuda slăbirii progresive a concepţiilor religioase, incapacitatea de a rupe istoria profană de mit se menţine pînă tîrziu. Faptul poate fi pus în oarecare măsură şi pe seama caracterului laic şi antropomorfic al zeilor eleni, pe care spiritul realist al vechilor greci îi concepea mînaţi de mobiluri şi pasiuni umane, cărora le atribuia pînă şi îndeletniciri umane, de vreme ce unul dintre ei — Hefaistos-Vulcan — era meseriaş. Un gînditor al epocii clasice rostise adevărul cu sunet de butadă că nu zeii îi fac pe oameni, ci oamenii pe zei şi îndrăznise să afirme că, dacă animalele şi-ar făuri Olimpul lor, acesta ar fi populat cu dobitoace. Cu zeităţi atît de umane cum erau cele greceşti, coabitaţiunea şi familiaritatea erau posibile, iar bunăvoinţa ipotetică le era uşor cucerită prin plasarea lor la originea tuturor faptelor şi instituţiilor pămînteşti, cu atît mai mult cu cît ştiinţa vremii nu oferea alte explicaţii ale începuturilor. Totuşi altul ni se pare motivul pentru care se menţine cu atîta perseverenţă tradiţia fabuloasă, devenită loc comun la toţi istoricii şi poeţii din vechime, interesaţi de începuturile istoriei, în lungul unei perioade atît de întinse ca aceea care desparte societatea homerică de Grecia alexandrină şi Roma imperială. Cercetătorii istoriei şi culturii antice au renunţat de mult la imaginea unică a omului antic — mai ales grec — suflet armonios şi echilibrat, pe care Winckelmann îl caracteriza în secolul al XVIII-lea prin formula : *„O măreţie liniştită şi o simplicitate nobilă"*, sau la formula duală a lui Nietzsche, care vedea în spiritul antic alternanţa dintre apolinic şi dionisiac. Statuara secolului al V-lea exprimă acel echilibru, pe care timp de o clipă l-a atins societatea antică în democraţia ateniană ; în schimb, arta alexandrină ne-a transmis o statuară care înfăţişează cu predilecţie oameni în mişcare, trupuri contorsionate, feţe frămîntate ; iar între naivitatea eroilor homerici şi scepticismul istoric obosit al lui Plutarh, distanţa e la fel de mare. De ce atunci se

menţin, pe un răstimp atît de lung şi de variat, limitele gîndirii istorice de care vorbeam ?

Din vremurile evocate de epopeile homerice, vremuri ce mai păstrează urme ale ordinii gentilice, pînă în elenism şi în perioada imperială, cînd începe criza societăţii vechi, lumea antică a fost lumea sclavagismului, şi întreaga gîndire a antichităţii e străbătută de mentalitatea unei societăţi împărţite în proprietari de sclavi şi sclavi. Democraţia ateniană, cel mai echilibrat moment al acestei societăţi, a fost totuşi democraţia proprietarilor de sclavi. În interiorul sistemului de exploatare sclavagistă — relativ mai blîndă în Atena epocii clasice, feroce în Roma imperială — gînditorii, istoricii, poeţii nu se ridică pînă la realizarea unui alt tip de societate, chiar dacă exprimă simpatie şi compătimire pentru victimele ei, pentru sclavi. Nici chiar utopiile epocii elenistice nu realizează o societate construită pe alte baze. Eschil, descendent al unei familii aristocratice, avea opinii conservatoare ; republica lui Platon e o republică sclavagistă ; Aristot justifică exploatarea uneltelor cu grai, Democrit concilia gîndirea lui materialistă cu o concepţie socială moderată, Plutarh atribuie legendarului întemeietor al Atenei, lui Tezeu, preocuparea unei stratificări sociale destul de riguroase.

Originile sacre ale unei societăţi întocmite pe baza deosebirilor dintre exploatator şi exploatat nu erau puse în discuţie. Nu le-au pus în discuţie filozofii, istoricii, poeţii, care — nefiind sclavi — nu puteau concepe o lume altfel întocmită. De aceea, regiunile scufundate în umbră din marginea istoriei cunoscute au rămas pînă la sfîrşitul epocii sclavagiste „mări îngheţate", pe întinsul cărora nu doreau să se aventureze, spre a le explora, minţile gînditorilor antici. *„Hic sunt leones"* — părea să fie scris la intrarea în aceste domenii ale timpului, aşa cum era scris şi pe hărţile din vechime, chiar şi atunci cînd credinţa religioasă a slăbit. Ştiinţa antică, astronomia mai ales, nu ajunsese destul de departe pentru a pulveriza total sistemul teogonic, aşa cum ştiinţa medievală nu va fi în stare să anihileze concepţia teologică creştină. Cosmogonia antică — de la Eudoxos la Ptolemeu — nu favorizează înlocuirea vechii teogonii.

Această limitare dictată, cît priveşte spaţiul, de ipotezele cosmogonice ale antichităţii, cît priveşte timpul de imposibilitatea obiectivă şi subiectivă de a pune în discuţie originile sacre ale societăţii sclavagiste, nu rămîne, cum e firesc, fără influenţe asupra domeniului estetic. Îngrădirile gîndirii istorice în antichitate, şi nu incapacitatea categorială a minţii greceşti de a cuprinde infinitul, ni se par a fi dintre cauzele caracterului finit al gîndirii estetice antice.

Perspicacităţii şi realismului, cu care cronicarii desluşesc cauzele imediate — sociale şi psihologice — ca şi înlănţuirea evenimentelor contemporane, îi corespunde, în domeniul literar, care ne interesează, preocuparea pentru toate manifestările vieţii, pentru marile evenimente eroice, ca şi pentru amănuntele cotidiene, acestea prezente pînă şi în eposul antic (vezi *Odiseea)* ; îi corespunde imanentismul celei mai mari părţi a literaturii vechi. Iar acel tip de realism pe care îl putem numi — pentru a-l distinge de toate tipurile de realism care i-au urmat — antic, realism care înglobează miturile şi le pune în slujba investigaţiei psihologice (vezi zeităţile homerice), a progresului moral (vezi eroii legendari ai lui Titus Livius), sau le foloseşte simbolic pentru a sensibiliza dinamic etape din evoluţia istorică a societăţii vechi (vezi *Orestia* lui Eschil), acel tip de realism ni se pare în evidentă legătură cu dimensiunile gîndirii istorice antice, cu cuceririle şi lacunele conştiinţei istorice, pînă la care s-au ridicat vechii greci şi latini.

Dacă, în literatura antichităţii greco-latine, începuturile pierdute în ceaţa miturilor, forţele supranaturale socotite a veghea asupra leagănului istoriei puteau fi transfigurate poetic, interpretate sau luate într-o accepţiune simbolică, geneza, originile lumii dominate de biserica creştină în concepţia teologică medievală nu puteau fi interpretate altfel decît în spiritul *Scripturii*. Istoria, socotită o manifestare a voinţei divine, devine, în veacurile medievale, la fel ca şi filozofia, o *„ancilla teologiae"* şi se scrie de obicei în mănăstiri sau de către feţe bisericeşti. Pentru aceşti istorici de la Isidor, episcop de Sevilla, care-şi scrie opera în jurul anului 600, pînă la Bossuet, care continuă în secolul lui Ludovic al XIV-lea să facă istorie teologică, istoria omenirii începe o dată cu alungarea primilor oameni din rai. Ştiinţa medievală, încă mai puţin aptă decît cea din vechime să pulverizeze credinţe şi superstiţii, înglobează doar acele ipoteze ale antichităţii, pe care biserica şi universităţile supuse ei le socotesc conciliabile cu credinţa, printre ele geocentrismul ptolemeic.

Opera cronicarilor, care înregistrează cu mai multă sau mai puţină fidelitate, mai multă sau mai puţină obiectivitate, evenimentele unor veacuri atît de frămîntate, pline de expediţii, războaie, lupte civile, răscoale, şi comunică, cu mai mult sau mai puţin discernămînt, înţelesurile întîmplărilor, rămîne inferioară operei cronicarilor antici, asupra cărora religia — devenită tradiţie — nu exercitase prea mare control sau constrîngere. Villehardouin îşi aminteşte de cea de-a patra cruciadă la care a participat. Cronicarul Froissart istoriseşte

acele evenimente ale Războiului de 100 de ani, cu care a fost contemporan, printre ele asediul orașului Calais, jacqueriile, răscoala lui Wat Tyler în Anglia, cu o vădită repulsie față de tot ce a fost mișcare de protest popular. Chiar în opera unor cronicari, mînați în redactarea operei lor de gînduri patriotice, de ură împotriva cotropitorilor, cum au fost mult mai tîrziu cronicarii moldoveni din secolul al XVII-lea, viziunea rămîne teologică, atitudinea e fatalistă. *„Că nu sînt vremile sub cîrma omului, ci bietul om sub vremi"*, scrie Miron Costin, cu toate accentele renascentiste pe care le desluşim în opera lui. Despre o concepție istorică eliberată de teologie putem vorbi, la noi, abia în legătură cu Dimitrie Cantemir, cuprinzătoare minte de cărturar umanist, căruia pregătirea științifică și cercetarea unor izvoare serioase îi îngăduie depășirea „cronicii" și ieșirea în spațiul larg al istoriei.

Revenind la istoriografia medievală, operele istorice ale veacurilor de mijloc ne oferă cele două atitudini de care vorbeam în legătură cu istoricii antichității : orbirea istorică atunci cînd e vorba de trecutul îndepărtat, observație atentă a faptelor contemporane, ambele atitudini marcate însă, în detrimentul istoricilor medievali, de inhibiție religioasă. În aceste veacuri plasează Oswald Spengler apariția culturii occidentale, pe care o socotește — spre deosebire de antichitatea atemporală — caracterizată prin simțul istoriei. Dar, deși inventatori ai orologiilor mecanice, *„înfricoșătoare simboluri ale timpului care se scurge"* [1], și făuritori ai clopotnițelor gotice, sugestive pentru năzuința sufletului către infinit, oamenii Europei medievale n-au dovedit în mărturiile lor scrise o gîndire istorică mai evoluată decît a grecilor și latinilor antici. Dimpotrivă. Feudalismul, în epoca sa culminantă, n-a fost propice dezvoltării conștiinței istorice, conștiință pe care convulsii atît de violente ca prăbușirea sclavagismului antic și apariția unor noi relații de producție, ca și imensa migrațiune de populații noi pe pămîntul Europei ar fi putut s-o stimuleze. Istoria mai recentă a gîndirii omenești arată că gîndirea istorică a avut întotdeauna de cîștigat de pe urma marilor zguduiri, mai ales a acelora care au dus la prăbușirea unor sisteme învechite și la apariția unor noi orînduiri. Imensa experiență istorică a prăbușirii lumii vechi pare să fi rămas aproape pierdută pentru conștiința omenirii medievale, prin însăși structura noului tip de societate, care se naște în urma acestei zguduiri. Poate și pentru că ceea ce astăzi ne apare ca o formidabilă prăbușire a

---

[1] O. Spengler, *op. cit.*, p. 28.

fost în realitate un proces lung şi treptat. Trecerea de la sclavagism la colonat şi de la colonat la iobăgie s-a desăvîrşit pe o întindere de veacuri, iar migraţiunea popoarelor a fost de cele mai multe ori mai degrabă o infiltraţie înceată, care a pulverizat din interior imperiul în stare de descompunere, decît o „năvală", care a măturat vechea stare de lucruri. Caracterul noului tip de exploatare, care se exercită asupra maselor de iobagi, exploatare ce primea binecuvîntarea bisericii — ea însăşi mare exploatator feudal — contribuie la transformarea istoriei omenirii într-un imens mister, în care totul se desfăşoară iraţional, prin intervenţia divină, în care totul e revelaţie, miracol sau damnaţiune. Toate acestea şterg şi falsifică în minţile oamenilor sensul marilor experienţe istorice. Aşa se face că literatura le înregistrează slab şi întîrziat. Memoria colectivă consemnează totuşi, în eposurile medievale, aspecte fragmentare ale marilor deplasări de popoare. În secolele XII şi XIII, amintirea lor se cristalizează în *Cîntecul Nibelungilor, Cîntecul lui Roland* sau *Cîntecul despre oastea lui Igor*. Dar şi în eposurile medievale ne întîmpină fuziunea intimă între istorie şi legendă. Motivele istorice topite în substanţă legendară îşi pierd fizionomia şi sensul iniţial, ordinea cronologică e neglijată, unitatea naraţiunii o realizează nu continuitatea istorică, ci unitatea de atmosferă legendară. E tipic din acest punct de vedere *Cîntecul Nibelungilor,* care înglobează, în secolul al XIII-lea, într-un epos legendar, amintirea cîtorva evenimente istorice, intrate în tradiţie, între ele migraţiunile sugerate în poem de masiva expediţie înarmată a burgunzilor spre Etzelburg, cetatea de scaun a lui Etzel (Atila) şi a Krimhildei, urmată de măcelul burgunzilor de către huni.

Evul mediu nu ne va reţine în aceste consideraţii, care, departe de a ţinti epuizarea problemei raporturilor dintre conştiinţa istorică şi estetica unor curente literare, urmăreşte doar stabilirea cîtorva legături şi influenţe, evidente mai ales în perioadele de progres ale gîndirii istorice. Aceasta cu atît mai mult cu cît condiţia creatorului de literatură în veacurile medievale îngăduie greu gruparea scriitorilor în curente.

Desluşim trei perioade de considerabil progres al conştiinţei istorice, perioade al căror impuls l-au dat evenimente de mare amploare istorică şi socială, dintre cele ce determină sfărîmarea cadrelor trecutului şi apariţia unui nou tip de societate : Renaşterea, *„cea mai mare răsturnare progresistă din cîte trăise omenirea pînă*

atunci"[1]; revoluţia burgheză din Franţa şi, în sfîrşit, Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. Aceste momente de cotitură în istoria relaţiilor sociale au determinat prefaceri echivalente în conştiinţele oamenilor. Totuşi, trebuie subliniat că dezvoltarea concepţiilor istorice nu este un proces ce se desfăşoară cu regularitate matematică şi răspunde împrejurărilor ca un ecou, a cărui intensitate e pe măsura evenimentului produs. Intensitatea sentimentului istoric nu depinde numai de amploarea faptelor care-l declanşează, ci de gradul de luciditate cu care trăiesc oamenii unei epoci experienţa istorică şi, în ultimă instanţă, de unghiul din care privesc ei desfăşurarea istoriei. Lucrul acesta apare limpede cînd analizăm conţinutul sentimentului istoric la oamenii medievali. În cazul lor, perspectiva teologică falsifică şi uneori anihilează efectele experienţei istorice. Dimpotrivă, o concepţie ştiinţifică asupra evenimentelor trăite de o generaţie luminează pentru contemporani înţelesurile adînci, cauzele îndepărtate şi apropiate, rezultatele imediate şi viitoare ale faptului istoric şi determină un decisiv progres al conştiinţei istorice. Această concepţie ştiinţifică o oferă omenirii materialismul dialectic şi istoric. Pentru mintea călăuzită de principiile marxismului, sensurile istoriei se dezvăluie limpezi, ceea ce înlesneşte trăirea cea mai intensă a evenimentelor şi cîştigarea celei mai receptive conştiinţe istorice de către individ şi colectivitate. Drumul străbătut de gîndirea omenească, din zorile societăţii moderne pînă la dobîndirea acestui tip de conştiinţă istorică evoluată, a cunoscut etape de progres, altele de stagnare şi altele de regres. În cele ce urmează vom încerca să desluşim cîteva din aceste etape şi să urmărim unele efecte ale concepţiilor despre istorie asupra gîndirii estetice. Vom începe cu Renaşterea.

În tumultul înnoitor, care caracterizează Renaşterea este greu, o dată stabilite cauzele determinante ale marilor prefaceri, anume apariţia şi dezvoltarea rapidă a unui nou mod de producţie, să deosebeşti în desişul faptelor de ordin suprastructural cauzele de efecte, să desluşeşti sensul interdependenţelor. Acumularea primitivă dă imboldul marilor descoperiri, căutării de aur în regiuni necunoscute, descoperirile geografice stimulează comerţul şi schimbul în bani. Marile călătorii trebuiesc finanţate. Ajutaţi de bancheri, regii subvenţionează pe călători, mărindu-şi astfel teritoriile şi dînd

[1] F. Engels, *Dialectica naturii*, Editura Politică, 1959, p. 5.

lovituri mortale marilor feudali. Invenţiile antrenează fapte ce sfărîmă puterea feudală. Praful de puşcă schimbă aspectul războaielor, tiparul răspîndeşte cultura în pături tot mai largi, busola îngăduie corăbierilor să se aventureze pe întinsul oceanelor. Ipotezele ştiinţifice, care îi încurajează pe marii călători, se formulează cu riscul anatemei bisericii. Călătoriile confirmă ipotezele şi călătorii se întorc cu date noi, care îmbogăţesc ştiinţa geografiei, astronomiei, etnografiei şi subminează autoritatea religioasă.

O dată cu harta pămîntului şi a cerului, o dată cu prăbuşirea astronomiei geocentrice, prăbuşire pe care o desăvîrşeşte, la începutul celui de al XVI-lea veac, descoperirea lui Copernicus, se lărgeşte şi harta gîndirii omeneşti, gîndire capabilă să cuprindă acum nemărginitul în timp şi spaţiu. Nici o sferă solidă nu mai îngrădeşte spaţiul şi nici timpul nu mai are la începuturile lui o zonă sacră şi intangibilă pentru mintea omului modern.

Spuneam, în legătură cu modul omului feudal de a privi istoria, că ecoul marilor zguduiri, al căror urmaş sau contemporan a fost, era estompat sau anihilat de înţelegerea teologică a rosturilor lumii. Omul Renaşterii trăieşte conştient marile prefaceri cu care este contemporan, chiar dacă această conştiinţă este rezultatul unui contact empiric cu viaţa, şi nu al unei înţelegeri ştiinţifice.

Un mod de a concepe istoria, caracteristic umaniştilor, ne comunică lucrarea lui Giorgio Vasari : *Vieţile celor mai proeminenţi pictori, sculptori şi arhitecţi* (1550). Pentru Vasari, Renaşterea artistică s-a desăvîrşit în trei etape succesive, trei vîrste — copilăria, tinereţea, maturitatea — cărora le corespund cele trei părţi ale *Vieţilor* sale. Privind arta copilăriei (Cimabue, Giotto) şi a tinereţii (Brunelleschi, Donatello) ca pe un preambul la glorioasa maturitate reprezentată de Leonardo, Rafael şi, mai ales, de Michelangelo, Vasari dovedeşte o viziune dinamică a istoriei (în cazul de faţă istoria artelor) şi o concepţie tipică unui umanist din cinquecento, pentru care istoria se descompune *în* şi se compune *din* biografii. Individualismul epocii, titanismul care a exprimat atunci bucuria frenetică a individului eliberat de constrîngerile categoriilor medievale — biserica, imperiul, breasla — a dat un impuls niciodată cunoscut înainte biografiilor. „...*Italienii,* scrie Iakob Burkhardt, *au fost primii dintre europeni care au avut ideea şi talentul de a zugrăvi omul istoric sub aspectul său fizic şi moral.*" [1] Sentimentul individualităţii umane

[1] Iakob Burkhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien,* Alfred Kröner Verlag, Leipzig, p. 305.

excesiv resimţit a transformat istoria — pînă atunci cronică sau operă teologică — în forma cea mai aptă să transmită cultul umaniştilor pentru elementul uman în desfăşurarea lui — şi această formă a fost biografia.

Unul dintre imperativele epocii noi în luptă cu încremenirea feudală apărea minţilor înaintate a fi crearea statelor puternice, centralizate, apte să lichideze forţa feudală fărîmiţătoare, centrifugă. Acesta era, de altfel, sensul obiectiv al istoriei, şi l-au slujit gînditori şi scriitori care l-au înţeles.

Umaniştii Renaşterii au descoperit, în sarcinile propuse minţilor înaintate de criza sistemului feudal şi de necesitatea creării unor state moderne, impulsul unor creaţii care să fructifice lecţia istoriei întru stimularea unui proces atunci în desfăşurare. Cel mai izbutit rezultat literar al acestei actualizări a trecutului a fost drama Renaşterii. Că gîndirea umanistă şi-a exprimat adeziunea la sensurile progresiste ale istoriei în formă dramatică, şi nu epică — ne apare firesc, dacă ne gîndim că este specificul creaţiei dramatice să oglindească crize, momente-limită ale unor conflicte ajunse în faza acută, dacă ne gîndim că, în epoca Renaşterii, lupta forţelor noi împotriva edificiului feudal luase în toate domeniile — economic, politic, religios, ştiinţific — caracterul unui asalt. De asemenea, şi că drama este dintre toate genurile literare cel mai accesibil unui public, care acum nu se reducea doar la o minoritate cultivată şi erudită.

Drame cu caracter istoric s-au scris atunci în diferite ţări ale lumii apusene. În imensa producţie dramatică a Renaşterii spaniole, producţie ce cuprinde comedii, drame de *capă şi spadă* şi *autos sacramentales*, un mare număr de piese pot fi considerate a aparţine literaturii istorice. Dar în nici o ţară literatura dramatică n-a cunoscut eflorescenţa pe care a cunoscut-o în Anglia epocii numite elisabetane, în ţara care, pe drumul rupturii de tradiţiile feudale, ajunsese cel mai departe, de vreme ce regii Angliei declaraseră divorţul de papalitate, de vreme ce corăbiile finanţate de înstărita burghezie engleză erau pe cale să surpe supremaţia navigatorilor spanioli şi portughezi. După ruptura cu Roma şi înfrîngerea Invincibilei Armade, pături tot mai largi ale populaţiei Angliei, populaţie care cunoscuse ororile unui război civil ce se soldase cu moartea violentă a unui milion de cetăţeni, devin consumatoare de literatură, de literatură dramatică în primul rînd. Pentru Anglia, care a cunoscut simultan Reforma şi Renaşterea, în care cele două mari valuri înnoitoare au mers convergent, drama devine expresia cea

mai izbutită şi tipică a noii culturi, aşa cum artele plastice şi arhitectura fuseseră întruchiparea spiritului renascentist în Italia. În teatrele de lemn ale Angliei elisabetane, unde se întîlneau lorzi şi marinari, negustori şi muncitori din porturi, soldaţi şi aventurieri, repertoriul nu va conţine producţii erudite, pedante, încătuşate în reguli severe. Pentru acest public, care respira aerul unei epoci atît de frenetice şi intense, era nevoie de conflicte puternice, între oameni adevăraţi, mînaţi de sentimente răscolitoare, adînc umane, era nevoie de un teatru popular. Drama elisabetană este ecoul literar al acestei atmosfere, este răspunsul dat de spirite atotcuprinzătoare cerinţelor publicului englez din secolul al XVI-lea.

De aceea vom încerca să extragem concluziile noastre despre influenţa gîndirii istorice în Renaştere, asupra literaturii mai ales, din cercetarea cîtorva probleme pe care le ridică drama istorică elisabetană şi, în primul rînd, aceea a lui Shakespeare.

Multiplicitatea şi bogăţia aspectelor sub care se prezenta realitatea dramaturgilor epocii, înfăţişarea contradictorie vădită de atîtea manifestări ale vieţii materiale şi spirituale, caracterul de acută criză al conflictelor impun o nouă construcţie dramatică, diferită atît de a teatrului antic, cît şi de a teatrului medieval — ambele oglindind relaţii sociale mai simple şi de multă vreme statornicite. Legătura indistructibilă între compoziţia complexă a dramei elisabetane (tablouri şi personaje numeroase, frecvente schimbări de decor, fapte sîngeroase pe scenă etc.) şi realitatea care a inspirat-o nu se vede nicăieri mai limpede decît în piesele istorice. Dramaturgii elisabetani, şi mai ales Shakespeare, au realizat în aceste drame coincidenţa între forţa conflictelor social-istorice înfăţişate şi aceea a pasiunilor violent resimţite de caractere zbuciumate.

Ceea ce putem numi istoricitatea dramei shakespeariene ne întîmpină în cîteva grupuri de piese. Sînt mai întîi piesele ce folosesc materia cvasilegendară a unor vechi cronici engleze sau străine, dubioase sub raportul veracităţii. *Hamlet,* dramă sugerată de o istorie a danezilor, redactată, în cel de-al XIII-lea veac, de Saxo Grammaticus ; *Regele Lear,* al cărei sîmbure l-a găsit Shakespeare mai întîi în *Historia regum Britanniae* de Monmouth (sec. al XII-lea) şi apoi în cronica lui Holinshed (sec. al X-lea) etc. Deşi personajele acestor drame pot fi legendare, într-un sens larg ele sînt totuşi istorice, fiindcă ne comunică problematica socială şi morală a epocii de tranziţie de la *criteriile* feudale la cele moderne. Astfel Hamlet, întruchipare a spiritului umanist însetat de adevăr şi cunoaştere, se opune tiraniei şi imoralităţii micilor curţi feudale ;

Romeo şi Julieta protestează prin moartea lor împotriva moralei înguste medievale, care aserveşte marile sentimente umane meschinelor interese ale familiilor senioriale ; destinul regelui Lear poate fi privit ca simbolic pentru soarta marilor imperii medievale etc., etc.

Sînt apoi dramele inspirate de istoria Angliei, „cronicile" lui Shakespeare, al căror izvor l-a aflat dramaturgul în opera unor cronicari englezi sau francezi, ca Holinshed, Hall, Froissart. Materia faptică oferită lui Shakespeare de cronicarii veacurilor anterioare a fost potenţată de dramaturg prin descoperirea semnificaţiei adînc umane a faptelor istorice, prin transformarea personajelor istorice în oameni cu psihologii distincte, complexe şi bine conturate, psihologii făcute să coincidă cu rolul jucat într-adevăr de personajul respectiv pe scena istoriei, sau cu rolul pe care, în mod eronat, îl atribuie dramaturgul unui personaj cu existenţă istorică. Evenimentele istorice sînt luminate din unghiul unui om al veacului umanist, care caută în trecut premisele contemporaneităţii şi încearcă să descopere în istorie sarcinile prezentului.

Cronicile lui Shakespeare, concepute într-un răstimp de douăzeci şi trei de ani (prima în ordine cronologică, dar de incertă paternitate, fiind *Henric al VI-lea,* din 1590, iar ultima *Henric al VIII-lea,* din 1613), şi nu în ordinea impusă de succesiunea istorică a datelor, cuprind o perioadă lungă din istoria Angliei, perioadă ce începe cu domnia regelui Ioan, numit Fără-Ţară, rege medieval, ocupant al tronului Angliei în secolul al XIII-lea, şi ţine pînă la domnia lui Henric al VIII-lea, tatăl Elisabetei, regele care a contribuit, prin ruperea Angliei de biserica romană şi prin ridicarea unei noi nobilimi din rîndurile burgheziei, la statornicirea unor noi relaţii sociale în Anglia. Este o perioadă dintre cele mai agitate, sumbră, feroce, perioadă însîngerată de lupte civile, marcată de răscoale populare, zguduită de războaie seculare. De ce a ales Shakespeare această perioadă ca fundal şi materie a dramelor istorice şi ce a determinat înscrierea ei între aceste două limite : domnia regelui Ioan, contemporană cu cruciadele, şi cea foarte recentă pentru elisabetanul Shakespeare, a regelui Henric al VIII-lea — Tudor ? Pentru că, în mintea umanistului, a omului Renaşterii, atunci, în plin veac medieval, a început, mai întîi mocnită şi timidă, apoi, treptat, din ce în ce mai hotărîtă, lupta pentru constituirea statului modern naţional. În lungul războaielor şi al frămîntărilor intestine s-a născut, într-un proces secular, ceea ce se numeşte conştiinţa naţională, ceea ce Shakespeare, om al mentalităţii noi, intuia că este unul din semnele distinctive şi din cîştigurile cele mai frumoase ale vremii sale.

Negarea şi persiflarea relaţiilor feudale, învinuirea lor de groaznicele nenorociri, care au însîngerat istoria Angliei, constituie un laitmotiv al dramelor istorice shakespeariene. În *Regele Ioan*, procesul feudalismului îl face fie „bastardul", unicul personaj prin destinul lui apt să rostească şi cuvinte protestatare ; fie dîrzii cetăţeni din Augiers, neinteresaţi de rezultatele războiului feudal între Ioan al Angliei şi Filip al Franţei, aceştia doi gata să uite temporar de duşmănia dintre ei ca să-i strivească pe cetăţenii nesupuşi ai oraşelor ; în cele două părţi ale cronicii *Henric al IV-lea*, caracterul perimat al lumii feudale e întruchipat de caricaturalul Falstaff, care exprimă într-un rînd, cu sinceritatea beţivului, opiniile lui Shakespeare despre onoarea feudală : *„Onoarea mă împinge înainte. Dar dacă mă împunge de moarte cînd păşesc înainte ? Atunci ? Poate onoarea să-ţi tămăduiască un picior rupt ? Aş ! Sau o mînă ? Aş ! Sau să-ţi aline durerile unei răni ? Aş ! Care va să zică onoarea nu are nici o pricepere doftoricească. Nici una. Ce-i onoarea ? O vorbă. Ce se află în această vorbă : onoare ? Văzduh. Grozavă socoteală ! Cine este plin de onoare ? Cel care a răposat miercuri. O simte el, oare ? Aş ! O aude el, oare ? Aş ! Atunci înseamnă că onoarea nu poate fi simţită. Prin urmare nu-mi face trebuinţă. Onoarea e ca un prapure la-nmormîntare. Şi cu asta mi-am încheiat simbolul credinţei."* [1]

Această negare satirică străbate ca un fir conducător toată seria cronicilor, dînd unitate unei suite dramatice atît de variate. Conştiinţa naţională, a cărei apariţie — fie ea încă ceţoasă — dramaturgul o plasează eronat şi prematur în secolul al XIII-lea, într-o lume dominată încă de ideea universalităţii bisericii catolice şi a imperiilor feudale, umanistul Shakespeare o urmăreşte cu satisfacţie cum creşte în toiul războaielor Angliei cu Franţa. Aprobarea sentimentului patriotic atunci născut îi produce oarecare orbire dramaturgului în ceea ce priveşte sensul şi semnificaţia unor evenimente istorice. Astfel el este pentru unificarea şi pacificarea internă a Angliei, împotriva luptei de afirmare independentă a Scoţiei şi Irlandei (*Henric al IV-lea*, partea I). Pentru Shakespeare toţi locuitorii insulei sînt şi trebuie să fie englezi (*Henric al IV-lea*). Aceeaşi orbire îl face să nu realizeze caracterul legitim al apărării francezilor

---

[1] În romîneşte de Dan Duţescu.

împotriva dominaţiei engleze din propria lor ţară în Războiul de 100 de ani şi să n-o simpatizeze pe Ioana d'Arc, pe care o prezintă caricatural (*Henric al V-lea, Henric al VI-lea*). De abia cînd, după parcurgerea cronicilor, înţelegem că ideile-pivot ale acestor producţii dramatice sînt aceea a unităţii interne şi aceea patriotică, apare limpede motivul pentru care Shakespeare, adept al concepţiei statului modern centralizat, a selectat din toată istoria Angliei două mari evenimente drept materie a cronicilor sale : războiul civil al celor „două roze", ale cărui crime şi dezastre au arătat consecinţele nefaste ale dezbinării interne, război care, prin decimarea nobilimii, a îngăduit ridicarea unei noi clase mai apte să realizeze unitatea ţării, şi Războiul de 100 de ani, perioadă de formare a conştiinţei naţionale.

Mai apare limpede pentru ce cronicile lui Shakespeare arată, pe fondul luptelor interne şi externe amintite, destinul unor regi, *buni* sau *răi*, avînd parte de aprobarea sau dezaprobarea dramaturgului, după cum au contribuit la procesul de consolidare a unităţii Angliei sau l-au întîrziat. Ideea că doar un monarh puternic şi luminat putea realiza unificarea statului împotriva tendinţelor descentralizatoare ale feudalilor rebeli este o idee a timpului, pe care o găsim la cîţiva gînditori europeni. O ilustrase înaintea lui Shakespeare, în al său *Principe,* Macchiavelli. Cu mai puţin cinism decît înaintaşul său italian, Shakespeare arată în cronicile sale că un rege *bun* este acela care îşi însuşeşte ideea unităţii, ştie să lupte pentru ea şi se dovedeşte un rege tare, chiar dacă ajunge la tron prin uzurpare, cum a ajuns Henric al IV-lea, fostul Bolingbroke din *Richard al II-lea.* De aceea, ideea patriotică se îmbină adesea la Shakespeare cu ideea unei regalităţi puternice şi luminate, aşa cum arată vestita tiradă patriotică, pe care o rosteşte pe patul morţii John of Gaunt în *Richard al II-lea,* tiradă ce opune, profetic, unitatea realizată de regalitate nenorocirilor produse de dezbinările feudale :

Regescul tron şi-acest ostrov măreţ,
Ăst colţ de rai, sălaş iubit de Marte,
Cetate ridicată de natură,
Să-ntîmpine năvale cu războaie,
Această seminţie de voinici,
O mică lume, o piatră nestemată-n
Argintul mării prinsă ce-i stă zid...

. . . .

Ea, ţară vitejească, ţară dragă,
De toţi slăvită azi în lumea-ntreagă —
E pusă la mezat (se sperie gîndul)
Ca o moşie, sau o şandrama... [1]

(Richard al II-lea, act. II, scena 1, 437)

Regăsim deci, în concepţia lui Shakespeare despre conducătorul ideal, cîteva din notele cu care ne întîmpină şi concepţia altor umanişti. Spuneam că mijloacele cuceririi puterii nu sînt blamabile. Regele Ioan este dezaprobat de Shakespeare, dar nu fiindcă s-a ridicat la tron prin uzurpare. Bolingbroke regretă că Richard al II-lea, al cărui tron l-a ocupat prin uzurpare, a fost asasinat, dar, conştient de misiunea lui, se supune necesităţii istorice. Shakespeare sugerează, prin înfăţişarea evenimentelor în mod obiectiv şi fără încărcătură sentimentală, că hotărîrea a fost a istoriei. Problema succesiunii ereditare şi a ilegalităţii întreruperii ei prin uzurpare nu este o problemă pentru etica politică a lui Shakespeare.

Există în dramele istorice ale lui Shakespeare o figură de rege, care pare să întruchipeze idealul monarhului luminat după concepţia renascentistă. E vorba de Henric al V-lea, fostul prinţ Harry din cele două părţi ale dramei *Henric al IV-lea,* om al Renaşterii, vital, uman, plin de umor, popular, nedispreţuind petrecerile şi poznele, dar ştiind să lupte cînd unitatea ţării e ameninţată. Fostul prinţ moştenitor zburdalnic şi năbădăios ştie să devină un rege înţelept, ştie să reprime acţiunea lui Hotspur, feudal ambiţios, violent, impulsiv, arogant, nu lipsit de însuşiri reale, dar condamnat de verdictul istoriei ; ştie să privească dispreţuitor găinăriile fostului tovarăş de chefuri, Falstaff. Generos şi înţelegător faţă de slăbiciunile omeneşti în amintirea unei tinereţi fără astîmpăr, dar neînduărător faţă de trădători, Henric al V-lea al lui Shakespeare face parte din familia monarhilor concepuţi ca nişte bonomi viteji, laici şi umani, căreia îi aparţin şi „regii" rabelaisieni : Grandgousier, Gargantua, Pantagruel. El nu se socoteşte un supraom, ci înfrăţit întru umanitate cu tot poporul lui : *„...cred că regele nu e decît un om ca şi mine. Miroase şi el micşunele, cum le miros şi eu, vede şi el cerul şi pămîntul, cum le văd şi eu. Are şi el simţuri la fel ca toţi oamenii. Dacă dai la o parte toate podoabele regeşti, rămîne omul în toată goliciunea lui. Cu toate că sentimentele lui rîvnesc mai sus, cînd pogoară, apoi se prăbuşesc la fel de iute. Cînd are şi el, ca noi,*

[1] În romîneşte de Mihnea Gheorghiu.

cuvînt să se teamă, temerile lui sînt, fără doar și poate, tot atît de amarnice ca ale noastre..." [1]

Un rege, în accepțiunea lui Shakespeare, este un om cu slăbiciuni omenești, dar mari răspunderi, un om selectat de istorie, în măsura în care îi înțelege sensurile. Aceasta este concluzia pe care a tras-o Shakespeare în chestiunea regalității, privind spre desfășurarea istoriei țării sale, în cele două piese purtînd titlul *Henric al IV-lea* și *Henric al V-lea,* ultimele în ordine cronologică din seria dramelor istorice și alcătuind laolaltă un soi de epopee națională.

Există în literatura epocii și regii *răi,* aceștia mai numeroși în perioada istorică ilustrată de cronicile shakespeariene. Un rege *rău* este în primul rînd un rege inapt pentru misiunea unificatoare și pacificatoare pe care i-o atribuia istoria, un monarh slab și care n-a înțeles direcția evenimentelor. Un astfel de monarh este Richard al II-lea, caracter slab, adeseori hamletic, oscilînd între dorința de a fi un suveran ideal și o nehotărîre stranie. Adesea indolent și capricios, e socotit nevrednic de către Shakespeare de a conduce destinele Angliei, în momentele de încordare cu care a fost contemporan. Shakespeare a evitat în dramele istorice, ca și în celelalte, caracterizările simplificatoare și sumare. Richard al II-lea stîrnește pe alocuri simpatie, nu este sub raportul tipologiei umane un om rău, dar este *rău* sub raportul tipologiei sociale, fiindcă n-avea calitățile necesare pentru unificarea țării sale. În mijlocul evenimentelor cu care era contemporan, nehotărîrea și abulia lui Richard al II-lea sînt cusururi primejdioase, fatale, și de aceea istoria l-a respins. Această înțelegere complexă a psihologiilor personajelor istorice — și a raportului dintre personaj și istorie — n-a fost numai a lui Shakespeare, ci și a altor elisabetani. Un contemporan al marelui Will, Christopher Marlowe, a dovedit în drama lui istorică *Regele Edward al II-lea,* scrisă în 1594, aceeași putere de a vedea în personajele istorice oameni adevărați și complexi și de a-i aprecia moral în măsura în care corespund acelei necesități istorice, pe care mintea umaniștilor o pricepe. Marlowe vădea și el înclinarea spre personalități gigantice, prometeice, care a fost a tuturor spiritelor Renașterii. Doctorul Faustus și Tamerlan, pe care i-a adus în două din piesele sale, aparțin tipologiei renascentiste prin titanismul lor.

Regele din piesa de care ne ocupăm — a cărei acțiune e plasată la începutul secolului al XIV-lea — Edward al II-lea, e un rege slab, inconștient, vicios, incapabil să apere țara și să țină piept

[1] În romînește de Ion Vinea.

marilor baroni. Conspiraţia condusă de regină şi de nobilul Mortimer reuşeşte. Edward este prins, închis, asasinat în chip odios. Sfîrşitul lui suscită milă, dar cititorul rămîne convins că slăbiciunea regală a alimentat sfîşierile interne şi abuzurile feudalităţii arogante.

Această piesă, pe lîngă că ne comunică concepţia lui Marlowe, care era a timpului, despre necesitatea unei regalităţi puternice, apte să ţină în frîu nobilimea, pe lîngă că ne dă, ca atîtea piese ale lui Shakespeare, imaginea unei epoci feroce din istoria Angliei, vădeşte darul de a privi personajele în devenire şi de a le aprecia trăsăturile şi faptele în acord cu dezideratele momentului istoric. Mortimer şi Isabela, care suscită simpatie la începutul piesei, fiindcă acţiunea lor coincidea cu necesitatea obiectivă a răsturnării lui Edward, sînt priviţi ca nişte criminali, nişte făţarnici însetaţi de putere, la sfîrşitul dramei, din momentul cînd încearcă să aservească Anglia puterii baroniale. Această înţelegere dinamică şi istorică a caracterelor este a Renaşterii, epocă de prefaceri atît de rapide, încît oamenii vremii erau martori ei înşişi la procesul de făurire a istoriei. Ea nu va mai fi a unei epoci încremenite, cum avea să fie aceea a monarhiilor absolute de drept divin, a monarhiilor consolidate, epocă ce va favoriza altă formulă literară : clasicismul.

Grupul regilor „răi" nu-i cuprinde numai pe cei slabi şi incapabili. Mai sînt şi trădătorii de felul lui Ioan, gata să contracteze alianţe cu duşmanii, în vederea oprimării poporului. Şi mai sînt şi monştri. Richard al III-lea întrece în oroare şi monstruozitate toate personajele fictive şi reale pe care le-a adus în scenă drama elisabetană. A obţinut tronul asasinînd un rege şi pe moştenitorul tronului, îşi consolidează domnia prin crime nenumărate. E asasin, intrigant, ipocrit. Şi totuşi monstruozitatea lui nu rămîne străină de ambianţa socială, ci apare ca un ecou psihologic al unui moment deosebit de tragic din istoria feudalismului, moment în care astfel de însuşiri erau necesare pentru obţinerea puterii. Richard este odios nu numai din pricina firii lui monstruoase, ci fiindcă a distrus opera înfăptuită de unii dintre predecesori, între ei Henric al V-lea. Complotul împotriva regelui asasin şi tiranic e o faptă lăudabilă. Sfîrşitul lui e sfîrşitul războaielor civile feudale dintre cele „două roze", şi piesa se încheie cu elogiul concordiei rostit de Richmond :

Căci Anglia nebună-a fost mult timp :
S-a sfîşiat ea însăşi, şi-ntre ei
S-au sfîşiat orbeşte fraţi cu fraţi...

. . . .

Cei ce prin trădare
Vor încerca să tulbure iar pacea
Acestei mîndre ţări să n-aibă parte
De viaţa şi belşugul ţării lor.
Iar rănile războiului civil
Închise sînt... [1]

Autenticitatea cronicilor shakespeariene şi, în general, a dramaturgiei istorice renascentiste se datorează unei coincidenţe, unui acord dintre istoric şi psihologic, care ne îngăduie să distingem oameni complicaţi, mînaţi de motive umane — ambiţie, cupiditate, orgoliu — în personajele istorice şi, în acelaşi timp, să desluşim în scene ce ţin de viaţa intimă (cererea în căsătorie a lui Richard al III-lea, apariţia fantomelor celor ucişi în conştiinţa regelui din aceeaşi piesă) rezultatele morale ale unei epoci feroce şi criteriile unei clase sociale, care desfăşoară, împinsă de spaima sfîrşitului, cruzime, cinism, perfidie. Dacă arta dramaturgului nu ne-ar înfăţişa aceste manifestări în dependenţele şi interdependenţele lor complicate, le-am socoti de domeniul patologicului ; aşa însă le considerăm drept efecte literare ale unei mari adîncimi de investigaţie, deopotrivă psihologică şi socială.

Umanistul Shakespeare, contemporan cu prefaceri a căror înfăptuire se datora unor participări largi, nu putea să vadă în istoria ţării sale doar înfruntarea între două grupuri de feudali ţinuţi în frîu şi învinşi de un rege puternic, sau dezlănţuindu-se fără oprelişte. Cronicile lui Shakespeare arată participarea poporului la evenimentele evocate, participare pe care Shakespeare o vede adesea ezitantă şi neegală. Totuşi, la capătul investigaţiei sale istorice, dramaturgul vede Anglia contemporană cu el ca un rezultat al dezvoltării şi creşterii sentimentelor patriotice ale poporului englez.

Episodul cetăţenilor din Augiers din *Regele Ioan,* cetăţeni care apără cu străşnicie independenţa oraşului lor împotriva tendinţelor de anexiune ale unor monarhi feudali, arată că elisabetanul Shakespeare vedea în comunele medievale o forţă ce avea să ducă la distrugerea feudalismului. Henric al V-lea e un rege care — după Shakespeare — duce Anglia pe drumul progresului, pentru că e un monarh popular. Pe cîmpul de bătălie, el se adresează ţăranilor liberi, acei *yeomeni,* arcaşi vestiţi, care au cîştigat victorii hotărîtoare împotriva armatelor de cavaleri francezi, greoaie şi rutiniere. Victoria de la Azincourt a fost, după Shakespeare, cîştigată de ar-

[1] În romîneşte de Florian Nicolau.

matele engleze tocmai fiindcă ele au fost mai populare decît cele franceze. Corul, introdus de Shakespeare în această dramă-epos, îl prezintă pe Henric al V-lea — în contrast cu aroganţii cavaleri francezi, ale căror rodomontade sînt luate în derîdere — ca pe un rege iubitor şi iubit de popor. Iar înţelesul atribuit de Henric al V-lea, ca şi Shakespeare, expresiei *„the happy few"* din vestita tiradă patriotică, arată că pentru amîndoi cinstea la care poate rîvni un cavaler şi un războinic este să contribuie alături de cei mulţi la apărarea patriei, acesta fiind singurul criteriu de înnobilare:

De astăzi pînă la sfîrşitul lumii
Să nu fim prăznuiţi noi, cei puţini,
Puţini şi norocoşi, legaţi ca fraţii ;
Că toţi ce-şi varsă sîngele cu mine
Sînt fraţii mei şi-nnobilaţi vor fi,
Oricît de-umili, de-această zi.
Iar nobilii ce dorm acum în ţară
Blestem numi-vor lipsa lor de-aici
Şi-a lor nobleţe lucru de nimic
Cînd le vor spune unii c-au luptat
Alăturea de noi, de Sîn-Crispian. [1]

Personaj colectiv, poporul apare pe scenă în dramele elisabetane. În cele trei părţi ale cronicii *Henric al VI-lea,* socotită din pricina construcţiei ei cînd ca o creaţie a lui Marlowe, cînd ca un rezultat al colaborării dintre cei doi dramaturgi, răscoala lui Cade joacă un rol hotărîtor în desfăşurarea evenimentelor. Dacă şeful răscoalei, Cade, e prezentat ca un lăudăros, un fost hoţ care-şi atribuie o origine nobiliară, revolta celor care-l urmează, meseriaşi, exasperaţi de nedreptăţile unei nobilimi abuzive, e privită ca o atitudine cinstită şi legitimă. În general, Shakespeare priveşte mulţimea dezlănţuită ca pe o forţă labilă, naivă, uşor influenţabilă, incapabilă de statornicie. Compararea ei cu un fulg *(„a feather ligthly blown")* revine des în piesele istorice. Simpatia dramaturgului elisabetan se îndreaptă spre Camera Comunelor, în care, privind înapoi, Shakespeare, omul veacului de violentă afirmare burgheză, vede forţa care a contrabalansat în mod organizat abuzurile feudale şi regale. Făcîndu-l pe arogantul lord Suffolk să numească dispreţuitor

[1] În romîneşte de Ion Vinea.

Camera Comunelor *„o adunătură de tinichigii"*, Shakespeare şi-a exprimat solidaritatea cu reprezentanţii păturilor de mijloc.

Al treilea grup de piese, în care putem desluşi dezvoltarea înţelegerii istorice a lui Shakespeare, tragediile romane, confirmă şi întregesc trăsăturile istorismului shakespearian, precizînd şi limitele unei gîndiri istorice nesistematice, dar substanţial alimentată de contemporaneitate cu o epocă de cotitură a istoriei.

Aşa cum cronicile lui Holinshed şi Hall au fost canavaua pe care Shakespeare a ştiut să ţească drame umane, de o mare varietate şi autenticitate, *Vieţile paralele* ale lui Plutarh devin punctul de plecare pentru o nouă suită de producţii istorice. Între 1599 şi 1607, cînd sînt scrise cele trei drame romane : *Iuliu Cezar, Antoniu şi Cleopatra, Coriolan* (ordinea creaţiei nesocotind ordinea cronologică firească). Shakespeare e contemporan cu sfîrşitul domniei Elisabetei şi începutul epocii Stuarţilor, monarhi absoluţi catolici, care se vor de drept divin şi renunţă la colaborarea cu burghezia, promovînd principii feudale. De aceea, tragediile romane vor fi dominate de ideea republicană şi de o notă accentuat antitiranică.

În *Iuliu Cezar*, personajul principal e de fapt Brutus, figură de republican pur, însetat de absolut, mînat de o riguroasă principialitate, care-l îndeamnă să-şi sacrifice ataşamentele personale în folosul unei cauze obşteşti. Brutus este un rigorist moral ; civismul lui, devotamentul lui pentru cauza republicii sînt rezultatul unor îndelungi dezbateri interioare, pe care Brutus le poartă cu dorinţa de a nu trăda adevărul şi de a disocia sacrificiul necesar de crima odioasă :

Nu măcelari, ci jertfitori, o, Caius,
Cuvine-se să fim. Potrivnici sîntem
Doar duhului lui Cezar ; duh de om
N-a sîngerat vreodat'. O, de-am putea
Pe Cezar să-l lovim numai în spirit,
Lui Cezar trupul să-i cruţăm. [1]

În acelaşi sens pledează şi discursul lui Brutus către popor : *„Dacă atunci, acel prieten va întreba de ce s-a ridicat Brutus împotriva lui Cezar, răspunsul meu este : Nu pentru că l-am iubit pe Cezar mai puţin, dar pentru că am iubit Roma mai mult"* [2]. (Act. III, sc. 2, 876.)

---

[1], [2] În romîneşte de Tudor Vianu.

Următoarea piesă romană în ordinea creaţiei, *Antoniu şi Cleopatra* (1607), arată efectele psihologice şi morale ale unei epoci crepusculare asupra caracterelor. Antoniu, luptătorul din vremea războaielor civile, se lasă corupt de luxura Orientului. Decăderea personajului se grefează pe perioada finală a Romei, cînd vechile virtuţi civice nu mai alcătuiau obiectul unei înalte preţuiri.

În sfîrşit, ultima în ordinea creaţiei dintre piesele romane şi prima în ordinea impusă de descrierea evenimentelor istorice, *Coriolan* (1601), se desfăşoară pe fondul luptelor dintre patricieni şi plebei. Destinul lui Coriolan, patrician orgolios, impulsiv şi arogant, devine tipic pentru condiţia celui care se rupe de cauza ţării sale. Subordonarea cauzelor obşteşti pornirilor personale duce în mod firesc la trădare.

Spuneam că dramele romane confirmă şi întregesc caracterele gîndirii istorice shakespeariene, aşa cum am dedus-o din cronici. Republicanismul şi antidespotismul acestor piese luminează şi explică monarhismul din cronici. Shakespeare a socotit necesară, în Anglia sfîşiată de conflicte feudale, prezenţa conducătorului puternic, care să realizeze unitatea mult dorită. Pe acesta l-a vrut popular, patriot, în concordanţă cu tendinţele cele mai înaintate ale epocii. Tirania însă, despotismul îi repugnă umanistului, cu atît mai mult cu cît în ultimii ani ai vieţii el a fost martorul unui regres pe drumul libertăţilor cetăţeneşti, regres imprimat ţării sale de absolutismul regal al Stuarţilor. De aceea, între republicanismul tragediilor romane şi mitul monarhiei populare, centralizatoare şi luminate din dramele istorice engleze, nu există contradicţie.

Coincidenţa între psihologia personajelor şi rolul lor istoric ne întîmpină şi în tragediile romane. Brutus, rigoristul inflexibil, era singurul apt să înţeleagă necesitatea obiectivă, care transforma uciderea lui Cezar într-un act de fidelitate faţă de republică. *Coriolan,* care pe plan psihologic este drama orgoliului înfrînt — al acelui „hybris", pe care anticii îl socoteau răspunzător pentru atîtea nenorociri — este pe plan social ciocnirea dintre două principii : cel aristocratic, duşman iubirii de ţară, şi cel plebeu, favorabil patriotismului. În sfîrşit, drama decăderii fizice şi morale a lui Marc Antoniu, atît de complex înfăţişată şi uneori cu sentimente de umană compasiune, nu ştirbeşte cu nimic forţa verdictului care osîndeşte moravurile unei societăţi în descompunere. Shakespeare arată şi în tragediile romane, ca şi în cronici, că sentinţa asupra oamenilor o dă istoria. Cezar nu e respingător, Coriolan

are forţă, pe Antoniu iubirea îl înnobilează. Toţi trei trebuie să cadă însă : sînt personaje istoric condamnate.

Duşman al tiraniei şi despotismului — Shakespeare nu acordă mulţimii, nici în tragediile romane, mai multă maturitate şi statornicie decît în cronici. Uşurinţa cu care Antoniu, diplomat încercat şi bun actor, imprimă plebei o rotaţie de 180° ne vorbeşte despre limitele concepţiei istorice a lui Shakespeare. În lupta dintre patricieni şi plebei, pe fondul căreia se desfăşoară trădarea lui Coriolan, plebea romană ne apare la fel de ezitantă, credulă şi nestatornică din naivitate. Shakespeare este omul unei epoci, căreia marea sarcină istorică de consolidare a statelor moderne îi apărea ca rezultatul unor guvernări inteligente, energice, luminate, şi nu ca o cucerire a luptei maselor.

O ultimă chestiune înainte de a trece la concluziile care ne interesează : întrucît se poate vorbi de autenticitate istorică în legătură cu dramele istorice ale lui Shakespeare ? Culoare locală — în sensul pe care-l vor acorda romanticii noţiunii — nu găsim. Anacronisme istorice şi de atmosferă descoperim cu uşurinţă. Brutus se retrage în *„his study"*. Soţia lui Coriolan e *„Lady Valeria"*. În timpul lui Cezar sună orologiile — etc., etc. Există însă la Shakespeare un simţ istoric, care se exprimă prin alte mijloace, acestea determinate de intuirea de către dramaturg a atmosferei specifice unor epoci de criză şi ciocniri violente. Oamenii devin oameni ai epocii lor, pentru că sînt determinaţi de împrejurările obiective, chiar şi în momentele cele mai subiective ale vieţii lor. Aşa se face că atunci cînd monstruosul Richard al III-lea urzeşte o cruntă răzbunare, aparent cauzată de invidia lui de avorton al naturii, noi recunoaştem în gesturile, vorbele, acţiunile lui atmosfera unei epoci sălbatice şi crude, epocă în care un popor întreg suferă dezastrele pricinuite de rapacitatea şi ambiţiile unor feudali abuzivi, iar cînd Antoniu se declară paralizat ca om de stat de dragostea devastatoare pentru tulburătoarea regină a Egiptului, neputinţa lui molatică apare ca o chintesenţă a moravurilor unei epoci obosite. Această impregnare a fiecărui gest şi cuvînt de substanţă istorică a realizat-o Shakespeare nu numai prin forţa intuiţiei lui poetice, dar observînd, ca mare artist, pe viu, în jurul lui, presiunea evenimentelor şi a atmosferei istorice asupra mobilurilor, gesturilor, faptelor umane.

După aceste prea lungi şi prea sumare consideraţii asupra operei istorice shakespeariene — tipică pentru modul renascentist de oglindire literară a evenimentelor istorice — ne interesează în con-

sideraţiile de faţă două chestiuni : 1. dacă dramele istorice ale lui Shakespeare comunică vreo filozofie a istoriei ; 2. dacă şi întrucît a influenţat această filozofie a istoriei, socotită a fi nu numai a lui Shakespeare, ci a umanismului în general, asupra sistemului de idei estetice ale Renaşterii.

Cercetătorii n-au descoperit în opera lui Shakespeare o filozofie sistematică, ci o varietate de idei filozofice în evoluţie, unificate poetic. S-a vorbit astfel despre materialismul, organicismul, empirismul şi chiar scepticismul lui Shakespeare (acesta din urmă perceptibil în piesele perioadei finale). Nici cît priveşte ideile despre istorie nu putem vorbi de o construcţie filozofică, pe care ar profila-o dramele lui Shakespeare. Ştiinţa istorică de atunci nu oferea premisele unei astfel de construcţii. Umaniştii, scriitorii Renaşterii, care au folosit istoria ca temă literară, au mers mult înaintea istoricilor. Gîndirea istorică a creatorilor de literatură este, în primul rînd, rezultatul trăirii intense a unor evenimente, care au oferit — fie şi fragmentar — oamenilor timpului revelaţia sensului istoriei şi, numai în al doilea rînd, rezultatul unei frecventări asidue a istoricilor antici sau contemporani. Modul cum tratează Shakespeare izvoarele plutarhiene este elocvent, din acest punct de vedere. *Vieţile paralele* au dat dramaturgului un sîmbure factic şi cîteva indicaţii caracterologice, pe baza cărora el a dezvoltat un conflict cu adînci implicaţii psihologice şi istorice.

Considerarea trecutului, din perspectiva omului secolului al XVI-lea, eliberat de superstiţii teologice şi animat de ideea politică a necesităţii constituirii unui stat modern, i-a îngăduit totuşi lui Shakespeare să formuleze cîteva idei de filozofie a istoriei.

Aprobarea pe care o dă Shakespeare oamenilor tari, regilor energici, capabili să frîngă rezistenţa feudală şi să întemeieze Anglia unitară, nu echivalează la dramaturgul elisabetan cu un cult excesiv al personalităţii. Am greşi dacă am vedea în Shakespeare un precursor al lui Carlyle, şi încă şi mai puţin al lui Nietzsche. Conducătorul puternic — fie el şi uzurpator, căci pe Shakespeare nu-l interesează legitimitatea ereditară, ci doar valoarea istorică a unui conducător — era pentru susţinătorii statului modern, unificat (Shakespeare, Machiavel, Rabelais) o necesitate a epocii.

În nenumărate pasaje din dramele sale istorice, sugerează Shakespeare — ale cărui intuiţii practice, a cărui profundă cugetare depăşesc nivelul gîndirii sistematice a timpului — ideea că oamenii se supun necesităţii istorice, că sînt selectaţi de evenimente, pe

care nu le determină ei. Ideea e limpede exprimată de Henric al IV-lea, fostul Bolingbroke devenit rege.

Mai mult decît atît. Înţelegînd necesitatea, omul poate merge în sensul ei, prevăzînd ceea ce se va întîmpla :

În viaţa fiecărui om sînt lucruri
Care-amintesc de vremuri ce-au apus ;
Citindu-le, el poate desluşi
Făgaşul întîmplării viitoare,
Ascuns în tainică sămînţa ei
Şi-n firav început de încolţire.
Acestea-s mugurii şi rodul vremii ; [1]

(*Regele Henric al IV-lea*, partea a II-a, act. II, sc. 2, 511.)

Desfăşurarea evenimentelor sugerează însă uneori poetului o putere oarbă, un curent care împinge înainte oamenii. Comparaţia cu şuvoiul revine mereu în drama shakespeariană :

Vedem ce drum apucă rîul vremii
Şi-al întîmplării furtunos puhoi... [2]

O regăsim în *Iuliu Cezar*, rostită de Brutus, care acţionează în această dramă împotriva sentimentelor sale, dar cu convingerea că contribuie la victoria justiţiei istorice :

Se schimbă soarta omenească-ntr-una :
Ştim valul cum ne bate, el ne duce
Înspre noroc, dar dacă nu luăm seama
Călătoria vieţii ocoleşte
Printre nevoi şi stînci. Aşa e marea
Pe care navigăm şi dacă valul
Ne saltă, se cuvine a-l folosi.
Zădărnicim altfel prilejul bun... [3]

(*Iuliu Cezar*, act. IV, sc. 3, 883.)

---

[1] În romîneşte de Dan Duţescu.
[2] *Ibidem*.
[3] În romîneşte de Tudor Vianu.

Că această necesitate i-a apărut uneori lui Shakespeare ca un destin orb şi iraţional şi l-a făcut să formuleze într-o formă sau alta dictonul *„fortuna labilis"* era firesc să se întîmple într-un timp cînd istoria nu părea, nici chiar spiritelor celor mai cuprinzătoare, să se desfăşoare sub imperiul unor legi obiective. Firească e şi analogia între mişcarea istorică, cu forţa ei constrîngătoare faţă de individ, şi aceea astrală. Pentru omul Renaşterii, care a trăit emoţia cosmică a spargerii limitelor cerului şi concomitent revelaţia unei istorii avînd propria ei mişcare ce nu stă în puterea divinităţii, e firesc ca sentimentul schimbărilor istorice să se suprapună viziunii evoluţiilor cosmice şi ambele să producă acel fior în faţa nemărginitului şi a veşnicei schimbări, fior care a fost al cugetătorului renascentist. Dar ridicarea „necesităţii" la rangul de forţă propulsivă şi selectivă în istorie, în locul „providenţei" divine, ne dă o măsură a progresului realizat de conştiinţa istorică. Necesitatea decretează dacă un om, o faptă sînt bune sau rele, fiindcă aprecierea lor se poate face doar în funcţie de ea. E bun acela care se plasează în albia curentului şi înaintează cu el. E rău şi sortit pieirii acela care i se împotriveşte, chiar dacă în calitate de conştiinţă individuală e un om valoros. De aci osîndirea conducătorilor slabi ca Richard al II-lea sau Antoniu, tiranici ca Cezar sau Richard al III-lea etc.

În dramaturgia elisabetană găsim expresia literară cea mai completă a gîndirii istorice renascentiste. Întrebarea, pe care o dictează intenţionalitatea rîndurilor de faţă : întrucît este îndatorată estetica Renaşterii tipului de istoricitate, care a caracterizat gîndirea umanistă, ni se pare că poate primi răspuns, considerînd tot opera celui mai cuprinzător poet al Renaşterii, opera lui Shakespeare. Subliniem, din nou, ceea ce am amintit cu prilejul unor momente anterioare din istoria literaturilor şi ceea ce va rămîne valabil şi pentru momentele care ne vor opri de aci înainte : anume că nu socotim concepţiile istorice decît ca un factor între alţii, ce pot contribui la consolidarea ideilor estetice.

O mare parte din literatura Renaşterii culminante s-a orientat spre temele istorice ce puteau ajuta opera de creare a statelor moderne. Istoria finală a evului mediu a arătat umaniştilor, a arătat lui Shakespeare că personalităţile puternice, călăuzite de o dreaptă înţelegere a necesităţilor istorice, pot contribui la realizarea acestui ideal politic. De aici mitul omului tare, herculean, animat de pasiuni puternice, înzestrat cu o cugetare adîncă şi cu o forţă de acţiune nestăvilită, mit pe care l-au cultivat artiştii Renaşterii. Că titanismul

Renaşterii este rezultatul unui moment de descătuşare a energiilor omeneşti zăgăzuite pînă atunci de îngrădirile feudale, că exprimă artistic nevoia de constituire a statelor moderne, puternic centralizate, e evident. Tot atît de evident ni se pare că experienţa trecutului, mai ales a trecutului apropiat — premisa acelei revoluţii care a fost Renaşterea — că studiul epocii premergătoare, care, prin selecţia operată asupra oamenilor, a scos în evidenţă trăsăturile necesare ale noului erou, au contribuit — alături de alţi factori — la preţuirea caracterelor tari, la titanismul Renaşterii. În cazul lui Shakespeare legătura ni se pare evidentă.

Pentru dramaturgii elisabetani istoricitatea a fost atît de accentuată şi atît de determinantă în structura lor de scriitori, încît ei îşi păstrau atitudinea de istorici şi pasiunea pentru acel adevăr, pe care ei îl socoteau istoric, chiar atunci cînd tratau teme fictive. Lucrul a fost observat de cercetătorii literari. *„Efortul făcut pentru a o redeştepta* (realitatea) *i-a lăsat un gust pentru adevăr care este, pare-se, în maniera lui* (a lui Shakespeare) *de a trata chiar şi subiectele nu chiar istorice, cele împrumutate novellierilor, ca de pildă cele din* Romeo şi Julieta *sau* Othello." [1] Obişnuinţa cu stringenţa faptelor istorice şi înlănţuirea lor riguroasă a fost unul din motivele pentru care dramaturgii elisabetani, familiarizaţi cu trecutul, resimţeau şi în faţa prezentului aceeaşi stimă pentru faptul real şi concret. Cît despre complexitatea relaţiilor dintre oameni, a interdependenţelor dintre viaţa individuală şi cea socială, măiestria pe care au atins-o scriitorii Renaşterii în sugerarea lor se datoreşte deopotrivă contemporaneităţii cu o epocă de răscruce a istoriei, cît şi cunoaşterii unui trecut, din ale cărui evenimente complicate, feroce, tragice, trebuiau să se nască vremurile noi. Tragismul pe care i-l oferă lui Shakespeare epoca războaielor civile, mulţimea crimelor, trădărilor, perfidia intrigilor caracteristice ei le regăsim în drame neistorice ca *Hamlet, Othello, Macbeth.* Le regăsim nu numai în dramele lui Shakespeare, ci şi ale lui Kyd, Marlowe, Beaumont şi Fletcher etc.

Vălmăşagul uman, intricaţiile şi implicaţiile complicate ale unei epoci de zvîrcoliri şi sfîşieri, pasiunile antrenate în războaiele civile, sentimentele ridicate la un maxim de intensitate în încordarea războaielor externe, tot acest complex de motive, evenimente, cauze şi efecte, a căror revelaţie a avut-o Shakespeare cînd s-a apropiat de trecutul ţării lui, au contribuit, fără doar şi poate, la viziunea

[1] Legouis şi Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, p. 419.

caracteristică întregii creaţii shakespeariene — şi extinzînd — întregii creaţii elisabetane şi renascentiste despre o umanitate variată, despre un sistem de dependenţe şi interdependenţe, care refuză simplificarea.

Cît despre psihologia umană, cercetînd în amănunţime o epocă nu îndelungată, dar bogată în schimbări, Shakespeare a realizat că oamenii nu sînt date eterne, ci fiinţe în devenire, şi că această devenire este determinată de presiunea evenimentelor. Există o istoricitate a caracterelor în toată opera dramaturgilor elisabetani, ale cărei componente le înţelegem mai bine dacă urmărim cu atenţie devenirea personajelor istorice. Henric al V-lea a fost, ca prinţ, un tînăr nestatornic, chefliu, care se înhăita bucuros cu beţivi şi hoţomani ca Falstaff, Pistol, Bardolph. Devenit rege şi solicitat de evenimente care angajau fiinţa patriei, se transformă din tînărul poznaş într-un rege înţelept, viteaz, popular. Richard al II-lea, natură cinstită, om plin de bune intenţii, solicitat de motive umane, devine, prin forţa împrejurărilor obiective, un element negativ în desfăşurarea istorică şi e eliminat, fiindcă nu a devenit în sensul cerut de această desfăşurare. Se pot da exemple nenumărate despre devenirea personajelor istorice shakespeariene, devenire pe care o regăsim şi în concepţia personajelor fictive. De altfel, ideea despre o natură umană opusă fixităţii şi încremenirii a fost a întregii Renaşteri. A exprimat-o, cu o notă de scepticism într-un moment mai tardiv al umanismului, Montaigne, cînd a spus că omul este *„ondoyant et divers"*.

Consecinţele estetice ale gîndirii istorice renascentiste pot fi multiplicate. Am vrea să mai amintim doar de influenţa ei asupra esteticii genurilor literare. Lipsa de rigoare, libertatea totală de care se bucură creatorii Renaşterii, în ceea ce priveşte compoziţia operelor lor, sînt fapte care ţin, fireşte, de întreaga mentalitate a unei epoci duşmane îngrădirilor. Există însă şi alte raţiuni. Să ne închipuim, de pildă, materia cronicilor shakespeariene înghesuită în cadrele unor producţii dramatice strict legiferate. O astfel de tentativă ar echivala cu desfiinţarea însăşi a tematicii shakespeariene. Revelaţia unei istorii — fie ea veche sau mai recentă — care s-a făurit în încordarea războaielor interne şi externe, a comploturilor şi răscoalelor, şi care a pus în mişcare mase de oameni, a impus o formulă dramatică aptă să cuprindă această varietate de aspecte. Drama Renaşterii, cu mulţimea tablourilor şi cu schimbările ei frecvente de decor, schimbări care transportă spectatorul din palat pe cîmpul de luptă, din Franţa în Anglia, din Roma în

Orient, alternarea pasajelor dramatice cu lungi pasaje epice, cerute de amploarea faptelor evocate (fapte care i se par uneori lui Shakespeare că sfarîmă cadrele teatrului, că încap greu în *„the wooden O"*, cum declară corul în prologul la *Henric al V-lea),* toate acestea sînt, între altele, consecinţe ale unei anumite viziuni asupra istoriei, privită ca o desfăşurare amplă şi complexă, ce antrenează şi determină sentimente puternice şi relaţii complicate între oameni.

Anistorismul intră ca un element constitutiv în structura clasicismului, formula literară ce şi-a găsit înflorirea mai întîi şi mai ales în Franţa secolului al XVII-lea, unde regii dinastiei de Bourbon au realizat toate trăsăturile monarhiei absolute, care se numea pe sine de drept divin. După ce realizează, în alianţă cu burghezia, unitatea şi centralismul visate de umanişti, monarhia păşeşte rapid şi sigur spre absolutism. Ea dirijează stabilirea unei discipline în toate domeniile vieţii materiale şi spirituale. Clasicismul înseamnă, în primul rînd, autoritate în artă şi literatură. Fireşte aceasta este o caracterizare sumară, care nu înglobează tot ce a fost creaţie valoroasă în secolul clasicismului culminant. Nu toţi scriitorii aparţineau anturajului curţii, nu toţi acceptau cu aceeaşi supunere autoritatea în domeniul esteticii. Caracterizarea rămîne totuşi *grosso modo* valabilă, dacă ţinem seama de structura societăţii franceze în secolul al XVII-lea.

La Hotel de Bourgogne, unde-şi jucau tragedienii clasici piesele şi unde funcţiona trupa ce s-a numit regală, publicul era departe de a oferi varietatea socială, şi deci şi violenţa aprobatoare şi dezaprobatoare a celui care urmărea dramele lui Shakespeare la Globus.

Nici tragedianul noului veac nu se mai bucură de relativa independenţă a celui din Renaştere. El devine, în majoritatea cazurilor, dependent de monarhie şi creează tot mai mult pentru un cerc închis. La fel ca şi actorul, el are nevoie de un protector influent : fie nobila patroană a unui salon literar, fie un prinţ, fie regele însuşi.

Vestitele reguli, pe care teoreticienii clasicismului francez, stimulaţi de Academie, le-au impus scriitorilor, nu sînt decît o manifestare a principiului de autoritate în domeniul literaturii. Ele se bucură de girul filozofic al lui Aristot, devenit şi el principiu de autoritate. Regula unităţilor, aceea a verosimilităţii, a *bienséance*-ei sînt adoptate în numele unui realism tălmăcit după viziunea îngust

raţională a clasicismului. Aşa, de pildă, spun susţinătorii unităţilor, scena neputînd în chip firesc reprezenta mai multe locuri, ci numai unul singur, iar răstimpul cît durează spectacolul neîngăduind mutarea unei acţiuni dintr-un oraş într-altul, dintr-o ţară într-alta, dramaturgul trebuie să aspire spre o coincidenţă între durata spectacolului şi aceea a acţiunii reprezentate şi să menţină acţiunea în acelaşi loc. Se legiferează şi imitaţia celor vechi, din care umaniştii se inspirau în mod nestînjenit, socotind gîndirea antică o armă potrivită pentru pulverizarea superstiţiilor feudale, imitaţie pe care însă teoreticienii clasicismului o văd reglementată dogmatic. Supunerea la reguli era justificată prin apelul la raţiune.

Configuraţia socială a Franţei, condusă absolut de un rege ce încheie alianţă cu o clasă activă cum era burghezia, în scopul înfrîngerii nobilimii feudale, s-a arătat propice dezvoltării raţionalismului, pe care cercurile monarhice s-au priceput să-l folosească pentru întărirea autorităţii în toate domeniile vieţii intelectuale şi artistice. Echilibrul clasic, realizat sub egida raţiunii, s-a arătat însă la fel de fragil ca şi acela al alianţei contractate între monarhie şi burghezie. Un veac mai tîrziu, această alianţă avea să se transforme în ruptură, iar raţionalismul, care în secolul al XVII-lea se mai împacă, printr-un compromis, cu autoritatea lumească şi clericală, avea să-şi arate toată forţa incendiară.

Privită ca eternă, neschimbătoare, neatinsă de prefacerile istorice, raţiunea, considerată facultate distinctivă a omului şi superioară tuturor celorlalte facultăţi, e pusă să justifice întreaga estetică a clasicismului. Principiul de bază al *Artei poetice* a lui Boileau este afirmarea unei frumuseţi absolute şi veşnice, nelegată de desfăşurarea istoriei sau de spiritul popoarelor. Genurile şi speciile literare sînt analizate de legiuitorul Parnasului clasic ca nişte entităţi absolute, nelegate nici ele de momentul apariţiei lor. De vreme ce există frumuseţe în sine se pot emite reguli pentru realizarea ei, şi orice operă literară se judecă prin raportarea la acest prototip estetic. Cum poate fi cunoscut şi realizat acest model etern ? Tot cu ajutorul raţiunii — etc., etc.

Anistorismul — sau mai bine zis antiistorismul — gîndirii estetice în veacul clasicismului se asociază cu tendinţa monarhiei spre absolutizarea unor criterii ce trebuiau privite ca eterne şi dictate de raţiunea suverană pentru a nu fi clintite. Antiistorismul tinde să domine în toate domeniile gîndirii. Autoritatea lumească şi clericală, interesată în menţinerea rigidă a echilibrului politic atins doar pentru o clipă, în momentul frîngerii tendinţelor feudale centri-

fuge, caută criterii eterne. Nu e considerat interesant şi demn de a deveni materie poetică decît ceea ce este etern-omenesc, ceea ce ţine de natura omenească, aceeaşi în toate timpurile şi toate locurile. Pasiunile, conflictele sufleteşti devin apte să alcătuiască substanţa unor opere artistice doar în măsura în care, asemenea tiparelor eterne, ideilor platonice, transcend realitatea cotidiană, concret-istorică. Conflictele trebuie plivite de contribuţia trecătoare şi neesenţială a împrejurărilor momentului, trebuie smulse din contextul „înjositor" al contingenţelor spaţiale şi temporale ; ele trebuiesc „înălţate" în planul ideal şi abstract al eternului-uman...

Gîndirea istorică rămîne, în aceste împrejurări, aservită autorităţii. Bossuet, în al său *Discurs despre istoria universală,* porneşte de la Adam pentru a se opri la domnia lui Carol cel Mare şi priveşte evenimentele istorice drept tot atîtea manifestări ale voinţei divine.

Considerînd însă atitudinea scriitorilor faţă de istorie, trebuie să ţinem seama de cele două etape din istoria veacului, amintite de obicei în legătură cu desfăşurarea clasicismului francez : etapa luptelor civile între feudali şi monarhie (epoca frondelor), apoi aceea ulterioară înfrîngerii feudalităţii rebele de către regalitate sub Ludovic al XIV-lea. Cei doi tragedieni reprezentativi pentru cele două etape ale clasicismului francez : Corneille şi Racine, profund deosebiţi în ce priveşte tematica, tratarea conflictelor, înţelegerea psihologică, se vor deosebi şi prin concepţie istorică.

Contemporanul frondelor, Pierre Corneille a răspuns solicitărilor unei epoci neliniştite cu un teatru al măreţiei eroice, cu o tematică politică în care recunoaştem uşor ecoul actualităţii imediate. E un teatru cu conflicte patetice între pornirea afectivă, între înclinaţia personală a personajului şi raţiunea obştească, de stat, conflicte numite în urmă „corneliene". Corneille a fost, din acest punct de vedere, în asentimentul psihologiei lui Descartes, care — cam în acelaşi timp şi sub impulsul aceloraşi solicitări obiective — afirma în *Tratatul despre pasiuni* necesitatea subordonării afectelor faţă de voinţă ca expresie a raţiunii omeneşti.

Pierre Corneille a vrut să creeze un teatru cu valoare exemplară şi moralizatoare într-o epocă agitată, care simţea nevoia unor criterii morale. S-a adresat pentru aceasta mai puţin legendei, mai mult istoriei — şi mai ales celei romane.

Pentru Corneille, istoria romanilor înseamnă — datorită unui loc comun, ce acorda mai mult simţ civic latinilor decît grecilor,

loc comun absorbit de Corneille o dată cu studiile de limbă și literatură latină, făcute la colegiul iezuitic — în primul rînd exemplu de virtuți civice. De aceea, el se adresează lui Titus Livius pentru tragedia *Horațiu,* în care amplifică și complică episodul găsit la istoricul latin tocmai pentru a ilustra mai elocvent conflictul „cornelian", conflictul între dragostea pentru cetate și sentimentele personale. Astfel, pe lîngă sora lui Horațiu, care-și jelește iubitul ucis de fratele ei și este omorîtă de acesta din urmă din indignare, tragedianul mai creează un personaj apt să sublinieze civismul piesei, și anume pe soția unuia dintre frații Horați, soră a unui Curiat, femeie aptă să-și înfrîngă sentimentele de soră în favoarea celor de atașament pentru noua cetate. Relatarea lui Titus Livius a fost folosită de Corneille nu cu scrupul istoric, ci pentru sensul ei civic-moralizator. E drept că și Shakespeare își permitea să modeleze izvoarele istorice cu destulă libertate, dar spuneam, în legătură cu dramele istorice ale elisabetanilor, că evenimentele evocate trec prin conștiința personajelor și le antrenează în așa fel destinul, încît, în ciuda anacronismelor și a culorii locale deficitare, atmosfera unei epoci de criză ni se impune la lectura acestor drame.

Adresîndu-se lui Titus Livius, care, preocupat de valoarea exemplară a personajelor istorice, operează o primă idealizare a acestora, Corneille continuă opera de dezistorizare a personajelor, mutîndu-le definitiv din planul istoric în cel etic. S-a spus că romanitatea lui nu este istorică, ci esențială — ideală, am adăuga — fiindcă tragedianul clasic operează cu un concept devenit abstract, cel al civismului roman. El se conformează, de altfel, din acest punct de vedere, mentalității epocii, care căuta norme în antichitate, cele extrase de el fiind norme de comportare morală.

Și în cealaltă vestită tragedie romană, *Cinna,* sugerată de un pasaj din Seneca, autenticitatea istorică este la fel de deficitară. Conflictul între datorie și sentiment, pe care-l trăiesc toate personajele piesei (Emilia, între datoria de a-și răzbuna tatăl, ucis de August, și recunoștința față de acesta ; Cinna, între iubirea față de Emilia, care-i cere asasinarea lui August, și datoria de recunoștință față de împărat ; August, el însuși, între mînia împotriva conspiratorilor și datoria mai largă, dictată de conjunctura politică, de a ierta), conflict prin excelență cornelian, nu suferă nici o modificare în urma faptului că intriga piesei este mutată într-o nouă ambianță. Fie că piesa se petrece în Roma regilor, în Roma republicană, în

imperiul lui August sau în Spania medievală, conflictele tragediilor corneliene rămîn identice, ele ilustrînd morala contemporanului frondelor. Emilia, republicana din *Cinna,* care se definește prin cuvintele :

Quoique j'aime Cinna, quoique mon coeur l'adore,
S'il veut me posséder, Auguste doit pèrir :
Sa tête est le seul prix dont il peut m'acquèrir,
Je lui prescris la loi que mon devoir m'impose. [1]

(*Cinna,* act. I, sc. 2.)

seamănă cu Ximena *Cidului,* e din familia de spirite a bătrînului Horațiu, a lui Nicomède etc., etc. De aceea, personajele corneliene, ilustrative pentru epoca în care le-a plăsmuit Corneille, nu sînt ilustrative pentru aceea care le-a născut. În *Marc Antoniu* a lui Shakespeare trăia o epocă : începutul de decadență a Romei imperiale ; cronicile, actuale în momentul creației lor prin patriotismul ce le străbate, au dat literaturii cîteva figuri de oameni vii, ce respiră într-adevăr aerul vremurilor din care sînt desprinse : monstruosul Richard al III-lea, ridicolul Falstaff etc. Pentru că, apropiindu-se de trecut, umanistul Shakespeare, animat de dorința de a scoate la lumină pagini din istoria patriei sau a Romei, a lăsat cu respectul pentru adevărul vieții, care-l caracterizează, oamenii și evenimentele să se desfășoare conform logicii lor specifice, nesiluind în mod intenționat nici psihologiile, nici moravurile.

Corneille, pătruns de concepția universalității ideale a literaturii și de ideea rolului moralizator al istoriei, selectează evenimentele și le adaptează schemelor lui etice, despuindu-le de specificul lor temporal, făcîndu-le apte să ilustreze tematica unică corneliană. Și dacă ne este greu să vorbim de tematica shakespeariană, pentru că marele elisabetan, solicitat de toată mișcarea vieții, o recrea pe aceasta o dată cu personajele sale, ne este greu să descoperim mai mult decît o temă în tragedia lui Corneille, oricare ar fi perioada care a sugerat tragedianului intriga.

---

[1] Dăm traducerea literală : *„Deși îl iubesc pe Cinna, deși inima mea îl adoră, / Dacă vrea să-mi fie stăpîn, August trebuie să piară : / Capul lui e singurul preț prin care mă poate cuceri, / Îi impun legea pe care mi-o dictează datoria".*

Teatrul cornelian a fost actual în secolul cînd a fost conceput. Actualitatea aceasta, impusă scriitorului de agitaţia epocii, actualitate ce-l deosebeşte fundamental de urmaşul său, Racine, i-a dictat selecţia subiectelor în vederea acelei unice tematici. E lucru cunoscut că finalul piesei *Cidul* — rezolvarea conflictului feudal dintre cele două familii prin intervenţia regalităţii pacificatoare, care acordă absoluţie lui Rodrigo, învingătorul maurilor, pentru că socoteşte apărarea patriei mai importantă decît o măruntă ceartă de familie — e ştiut că acest final comunică opiniile burghezului Corneille, care socotea legitimă cauza monarhică, în înfruntarea dintre regalitate şi feudalii rebeli ; e ştiut, de asemenea, că vestita clemenţă a lui August din *Cinna* a reprezentat o invitaţie la clemenţă adresată de Corneille lui Richelieu, puternicul şi cinicul conducător al Franţei, într-un moment în care acesta era gata să ordone represiuni împotriva unor răscoale ţărăneşti. În sens mai larg, oamenii veacului al XVII-lea au înţeles că piesa dezbate problema monarhiei absolute. Iar în *Nicomède,* contemporanii au văzut aluzii atît de directe la evenimentele politice contemporane, încît l-au identificat pe Nicomède cu Condé, pe regina Arsinoé cu Ana de Austria, iar pe legatul roman Flaminius cu Mazarin.

Pentru Corneille, om al veacului clasicismului, adept al măreţiei eroice exemplare, actualitatea şi anistorismul se arătau în mod paradoxal conciliabile. *„Căci în secolul al XVIII-lea istoria nu pretindea să regăsească formele pitoreşti ale vieţii. Ea nu dovedea nici un interes pentru aspectele particulare, pe care le îmbrăcau la popoarele vechi pasiunile. Era doar istorie politică şi morală. Studia intrigile curţilor, ambiţiile cuceritorilor, tulburările statelor ; şi totdeauna cu intenţia de a extrage din acestea concluzii cu caracter general şi actual."* [1] Pentru Shakespeare, sublinierea valorii exemplare a trecutului nu presupunea acea idealizare şi magnificare, care-l făcea pe La Bruyère să afirme că *„Corneille zugrăveşte oamenii aşa cum ar trebui să fie"*. Lecţia istoriei o învăţau spectatorii de la Globus, privind spectacolul vieţii în toată varietatea ei contradictorie şi făcînd în faţa scenei efortul de înţelegere şi desluşire a tendinţelor principale, pe care viaţa însăşi te sileşte să-l faci.

Anistorismul veacului clasic ne surprinde, de aceea, în piesele lui Corneille, nu numai fiindcă Rodrigue se adresează Ximenei cu

---

[1] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, Domat, Paris, vol. IV, p. 225.

Teatrul cornelian a fost actual în secolul cînd a fost conceput. Actualitatea aceasta, impusă scriitorului de agitaţia epocii, actualitate ce-l deosebeşte fundamental de urmaşul său, Racine, i-a dictat selecţia subiectelor în vederea acelei unice tematici. E lucru cunoscut că finalul piesei *Cidul* — rezolvarea conflictului feudal dintre cele două familii prin intervenţia regalităţii pacificatoare, care acordă absoluţie lui Rodrigo, învingătorul maurilor, pentru că socoteşte apărarea patriei mai importantă decît o măruntă ceartă de familie — e ştiut că acest final comunică opiniile burghezului Corneille, care socotea legitimă cauza monarhică, în înfruntarea dintre regalitate şi feudalii rebeli ; e ştiut, de asemenea, că vestita clemenţă a lui August din *Cinna* a reprezentat o invitaţie la clemenţă adresată de Corneille lui Richelieu, puternicul şi cinicul conducător al Franţei, într-un moment în care acesta era gata să ordone represiuni împotriva unor răscoale ţărăneşti. În sens mai larg, oamenii veacului al XVII-lea au înţeles că piesa dezbate problema monarhiei absolute. Iar în *Nicomède,* contemporanii au văzut aluzii atît de directe la evenimentele politice contemporane, încît l-au identificat pe Nicomède cu Condé, pe regina Arsinoé cu Ana de Austria, iar pe legatul roman Flaminius cu Mazarin.

Pentru Corneille, om al veacului clasicismului, adept al măreţiei eroice exemplare, actualitatea şi anistorismul se arătau în mod paradoxal conciliabile. *„Căci în secolul al XVIII-lea istoria nu pretindea să regăsească formele pitoreşti ale vieţii. Ea nu dovedea nici un interes pentru aspectele particulare, pe care le îmbrăcau la popoarele vechi pasiunile. Era doar istorie politică şi morală. Studia intrigile curţilor, ambiţiile cuceritorilor, tulburările statelor ; şi totdeauna cu intenţia de a extrage din acestea concluzii cu caracter general şi actual."* [1] Pentru Shakespeare, sublinierea valorii exemplare a trecutului nu presupunea acea idealizare şi magnificare, care-l făcea pe La Bruyère să afirme că *„Corneille zugrăveşte oamenii aşa cum ar trebui să fie".* Lecţia istoriei o învăţau spectatorii de la Globus, privind spectacolul vieţii în toată varietatea ei contradictorie şi făcînd în faţa scenei efortul de înţelegere şi desluşire a tendinţelor principale, pe care viaţa însăşi te sileşte să-l faci.

Anistorismul veacului clasic ne surprinde, de aceea, în piesele lui Corneille, nu numai fiindcă Rodrigue se adresează Ximenei cu

---

[1] Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII-e siècle*, Domat, Paris, vol. IV, p. 225.

„Madame", fiindcă Cinna, conspiratorul galant, vorbeşte în limbajul saloanelor :

Pour moi, soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour nous ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux[1].

(*Cinna*, act. I, sc. 4)

nici pentru că Emilia apărea în crinolină, iar actorul ce-l juca pe Polyeucte îşi scotea mănuşile şi pălăria pentru a-şi face rugăciunea (acestea fiind doar consecinţe ultime), ci fiindcă, neacceptînd sugestia epocilor istorice, Corneille a hotărît să vadă în înfruntările şi antagonismele trecutului un unic conflict, acesta desfăşurîndu-se în planul umanităţii eterne şi rezolvîndu-se din impulsul raţionalităţii ideale.

La Jean Racine, tragedianul din epoca monarhiei consolidate, marele poet al pasiunii, anistorismul este mai evident şi necesită mai puţine demonstraţii. Corneille se adresa mai puţin legendei, mai mult istoriei — şi anume celei romane — în care el, omul epocii sale, vedea politicul. Racine, om de formaţie jansenistă, se adresează deopotrivă legendei şi miturilor vechi *(Andromaca, Ifigenia, Fedra),* Bibliei *(Ester, Atalia),* sau istoriei *(Alexandru, Britannicus, Bérénice, Mitridate),* dar nu caută niciodată în personajele legendare, istorice sau biblice, resorturile eroice, elementul politic, virtuţile civice. Pentru el istoria şi legenda reprezintă un imens rezervor de conflicte între oameni, mereu şi peste tot agitaţi de aceleaşi antagonisme interioare, devastaţi de aceleaşi pasiuni, pe care Racine, jansenistul, le identifică cu predestinaţia.

În tragedia sa istorică de tinereţe, *Alexandru cel Mare* (1665), Racine se socoteşte, după cum declară în prefaţă, fidel istoriei. Faptele selectate în tragedia lui se găsesc într-adevăr în istorie, accentele sînt însă ale celui ce vorbeşte pentru curtenii de la Versailles. Ne e greu să-l recunoaştem pe Alexandru Macedon în portretul

[1] Dăm traducerea literală :

„Dar eu, de-mi va fi cerul potrivnic sau propice,
De mă va înălţa spre glorie sau mă va îndrepta spre supliciu,
De se va declara Roma pentru noi sau împotriva noastră,
Murind în slujba dumneavoastră — totul mi se va părea
deopotrivă de dulce."

pe care i-l face mesagerul lui *„à l'intention de Cléofile"*, iubita indiană a marelui războinic :

Să-i fi văzut tristeţea cînd, ars de nerăbdare,
Îşi număra şi clipa, absenţa să-ţi măsoare,
Ai fi-nţeles că paşii — iubirii lui, solii —
Te căutau pe tine zburînd în bătălii ;
Că numai pentru tine, provinciile toate
Năvalnic străbătîndu-ţi, învinse prinţi, armate
Şi că zdrobi-ntr-un iureş de foc pe inamici :
Tot ce-i stătea în calea spre tine, pîn-aici.
Ţi-s flamurile astăzi vecine cu-ale sale ;
Din cortul său priveşte la corturile tale ;
Dar el, biruitorul, sfios se teme-acum
Că n-a ştiut să-şi taie spre inima ta drum. [1]

Alexandru, „timid învingător", acţionează exclusiv din impulsul sentimentelor, pe care, amant perfect al celui de-al XVII-lea veac, le exprimă afectat şi în limbajul preţios al cavalerilor de salon. Totul în această tragedie se desfăşoară din impulsul iubirii. Soarta Indiei întregi e în mîinile a două femei, două regine, Axiana şi Cleofila, care determină acţiunea de împotrivire sau supunere faţă de armatele macedoneanului. În piesele următoare, intuiţia poetică a dialecticii pasiunilor îl va feri totuşi pe Racine de anacronisme atît de stridente.

Pentru Racine, istoria — ca şi legenda — oferă avantajul unor personaje cunoscute, ale căror porniri stîrnesc de aceea mai mult interes în spectatori şi cititori. Declară în prefaţa la *Bérénice* : *„Sînt unii care cred că această simplicitate e dovada unei invenţiuni sărace. Ei nu se gîndesc că, dimpotrivă, orice invenţie constă în a face ceva din nimic şi că numărul mare de incidente a fost întotdeauna refugiul poeţilor care nu-şi simţeau geniul destul de bogat şi de puternic pentru a-i ataşa pe spectatori vreme de cinci acte printr-o acţiune simplă, susţinută prin violenţa pasiunilor, frumuseţea sentimentelor şi eleganţa expresiunii."* Este o nouă ierarhie de valori, care corespunde cerinţelor unui public interesat în primul rînd de subtilităţile sentimentului, un public pentru care istoria, ca şi legenda, se reduce la psihologie.

---

[1] În romîneşte de Romulus Vulpescu.

Această reducere explică de ce pe Racine nu-l incomodau normele, de ce conflictele lui încăpeau uşor în cadrul unităţilor de timp şi loc. Titus din *Bérénice* este imperatorul îndrăgostit. Distrugătorul Ierusalimului este cavalerul delicat şi desăvîrşit. Împăratul care plînge, amantul nefericit îl domină pe roman şi pe războinic.

Ah, Roma ! Ah, Bérénice ! Ah, prinţ nenorocit !
De ce sînt împărat ? De ce îndrăgostit ?

Toate declaraţiile teoretice ale lui Racine arată că pentru el adevărul e reprezentat de pasiunile eterne, în timp ce concretul istoric e doar un accident neglijabil. Declaraţia de fidelitate şi referinţele la surse se repetă în prefaţa la *Mitridate* (1679), resortul piesei rămîne însă iubirea. Lupta împotriva ocupanţilor romani ai Pontului e umbrită de rivalitatea între bătrînul rege îndrăgostit şi fiii lui.

Că înclinarea lui Racine pentru subiecte istorice nu are legătură cu istorismul şi că se asociază mai degrabă cu o convenţie literară ne-o dovedesc cuvintele din prefaţa la *Baiazid*, tragedie inspirată de relatarea orală a unui ambasador la Constantinopol despre o aventură de harem petrecută la începutul veacului. *„...Într-adevăr, n-aş sfătui pe un autor să ia drept subiect al unei tragedii o acţiune atît de modernă ca aceasta, dacă ea s-ar fi petrecut în ţara unde se reprezintă tragedia ; nici de a aduce în teatru eroi cunoscuţi de cei mai mulţi dintre spectatori. Depărtarea ţării compensează în oarecare măsură apropierea prea mare în timp ; căci oamenii nu prea fac deosebire între ceea ce este, dacă pot spune aşa, la o mie de ani depărtare şi ceea ce este la o mie de leghe depărtare."* Substituirea timpului prin spaţiu, asimilarea timpului cu spaţiul este o dovadă elocventă de anistorism. E o dovadă peremptorie că pentru Racine tematica istorică e doar o convenţie poetică, un cadru de prestigiu ales de marele maestru al zugrăvirii pasiunilor pentru desfăşurarea unor conflicte etern-umane.

Una dintre tragediile raciniene pare totuşi să se deosebească de celelalte prin preocuparea ei mai accentuată pentru acţiunile politice şi prin aluziile transparente la contemporaneitate, pe care le conţine. E vorba de *Britannicus* (1662), tragedie romană de palat, inspirată de Tacitus şi înfăţişînd Roma imperială. Nu poate fi vorba de exactitate istorică în sensul riguros al cuvîntului. În prefaţă, Racine justifică diferite anacronisme şi inexactităţi, de care era conştient. Tocmai pentru că, în această perioadă a creaţiei sale, scriitorul nu concepe un conflict tragic al cărui motiv să nu fie dra-

gostea (mai tîrziu va ști să creeze conflicte tragice lipsite de acest stimulent), comite el abateri de la adevărul istoric, de la datele puse lui la dispoziție de *Analele* lui Tacitus. Astfel, lui Britannicus, care avea 14 ani cînd a fost otrăvit de Nero, i se acordă un răgaz de viață de cîțiva ani, pentru ca iubirea lui pentru Junia și rivalitatea cu Nero să fie plauzibilă. Alte anacronisme erau în spiritul vremii. Agrippina se retrage în „apartamentul" ei, Nero cunoaște limbajul galanteriei etc., etc. Totuși, atmosfera tragediei vorbește nu numai despre ambiția lui Racine de a da o piesă politică după exemplul înaintașului său Corneille, dar și despre gîndul de a zugrăvi dezastrele absolutismului. Că oamenii veacului au deslușit în Agrippina cîteva din trăsăturile Anei de Austria și în unele din cuvintele înțeleptului Burrnus un îndemn la clemență, pe care îl adresa astfel poetul regelui, sînt fapte care vorbesc despre o deplasare parțială a accentului din sfera psihologicului în aceea a politicului. Investigația psihologică (Nero e un *„monstre naissant"*, Agrippina o femeie devorată de ambiție) slujește intenției politice a piesei. Racine a izbutit, fără a-și nega modalitatea specifică, să dea o piesă politică. Anistoricitatea însă n-a depășit-o.

Acest anistorism, aspect al unui idealism ce caută esențele fenomenelor socotite trecătoare, într-o zonă spațial și temporal nedeterminată, l-am privit ca pe o consecință a unui regim autoritar, ce se considera o emanație a divinității. Teoria literară a clasicismului, cu idealismul ei estetic și rigorile ei excesive, transpune în planul artistic cerințele regimului. Lucrul apare evident în toate țările unde monarhia a evoluat spre acest tip de absolutism. Teoriile estetice ale lui Dryden reproduc în Anglia Stuarților, cu foarte puține schimbări dictate de specificul literaturii engleze, ideile lui Boileau. Anistorismul literaturii clasice (ne referim la clasicismul oficial, curînd devenit dogmatic, și nu la tendința libertină, liber-cugetătoare, materialistă, prezentă și ea în sec. al XVII-lea) este expresia artistică a principiului de *autoritate*. Influențele de acest fel lucrează, de obicei, în dublu sens. De aceea nu ni se pare hazardat să încercăm a desluși în gîndirea estetică a veacului clasic unele ecouri ale concepțiilor istorice. Nu numai concepția teologică, socotită un adjuvant util al monarhiei absolute, concepție după care providența divină singură explică creșterea și prăbușirea imperiilor, dar și raționalismul cartezian, conciliat în sec. al XVII-lea cu necesitățile unei autorități ce se vrea intangibilă, contribuie la anistorismul amintit. Dualismul lui Descartes, care separă spiritul de materie, acordînd

primului superioritatea, afirmarea universalității rațiunii, pe de altă parte, îndeamnă spre eliminarea a ceea ce este material, specific, trecător, particular în istorie, cu alte cuvinte îndeamnă spre desființarea istoriei. Faptele istorice fiind considerate nişte accidente ce țin de natura materială — deci „inferioară" şi „neesențială", a omului — sînt importante doar în măsura în care dezvăluie raționalitatea lumii şi mobilurile interioare. Însuşirile spirituale ale omului, pe de altă parte, şi rațiunea în primul rînd, sînt date generale ale naturii umane, ele acționează deopotrivă în orice timp, în orice loc. Aşa se face că pentru Corneille, faptele istorice sînt rezultatul unor manifestări individuale în care predomină voința, iar pentru Racine, consecințele forței irezistibile a pasiunii. Dincolo de deosebirile care-i despart pe cei doi tragedieni, îi apropie subordonarea faptelor istorice unor îndemnuri de ordin spiritual, acestea pentru ei esențiale. Pentru optimistul Corneille, căruia o epocă agitată i-a stimulat încrederea în om, acțiunile vor fi rezultatul dezbaterilor dintre voință şi sentiment, dezbatere încheiată cu victoria voinței raționale ; pentru Racine, jansenistul, contemporanul unei epoci de moleşire a moravurilor, rezultatul dezbaterii va fi invers.

Codificarea extremă a procesului de creație literară nu e nici ea străină de concepția despre istorie. În desfăşurarea evenimentelor istorice — altfel de neînțeles — providența e o forță diriguitoare şi ordonatoare. Pentru teologi — providența divină, pentru gînditorii laici — rațiunea. În secolul al XVII-lea, asimilarea se făcea adesea. O face — între alții — istoriograful ecleziastic Bossuet. Raționalitatea e principiul organizator al istoriei, ea înfrînge haosul, dictează oamenilor faptele hotărîtoare. Tragedia clasică preia această idee a rațiunii organizatoare. Rațiunea (devenită de stat) dictează lui August, împotriva dorinței lui de răzbunare, împăcarea cu Cinna ; rațiunea arată regelui din *Cidul* că energia lui Rodrigue trebuie captată în folosul statului, şi nu frîntă din pricina unui mărunt conflict feudal.

Rațiunea — element ordonator al haosului în istorie pentru clasicii veacului al XVII-lea, devine principiu şi criteriu major în estetică. În numele ei se vor formula legi cu forță constrîngătoare. Confuzia producțiilor literare amorfe şi supraîncărcate din perioada barocului oferea o justificare acestei legiferări. Cînd considerăm acel moment al dogmatismului estetic, care a fost clasicismul, ne apare evident că la afirmarea lui au concurat o seamă de împrejurări complexe. Şi trebuie pomenit în acest joc complicat al relațiilor de

dependenţă reciprocă stadiul de dezvoltare a conştiinţei istorice, regresul pe care îl cunoaşte în veacul monarhiei absolute, faţă de epoca Renaşterii, gîndirea istorică.

Istoria a fost legendă, anale, memorialistică — deci literatură — chiar religie. În secolul pregătitor de revoluţie se vor face primii paşi — paşi mari şi importanţi — care o vor apropia de domeniul ştiinţei.

În Franţa, secolul al XVIII-lea este secolul asaltului violent dat de burghezia conştientă de superioritatea ei economică şi intelectuală împotriva vechiului regim monarhic şi feudal, asalt în care burghezia antrenează forţele populare, întreg *tiers état*-ul. Ideologii, filozofii, scriitorii, care pregătesc prăbuşirea vechiului regim, întreprind o critică multilaterală, care socoteşte puţine domenii sacrosancte. Spiritul critic, acel *„ésprit de libre examen"*, a cărui apologie o fac iluminiştii, îşi sprijină autoritatea pe raţiunea proclamată *„faculté maîtresse"* de filozofii noului secol. Dacă în veacul al XVII-lea, raţiunea carteziană fusese printr-un compromis conciliată cu autoritatea pămîntească şi religioasă, în noul veac ea îşi va dovedi puterea explozivă. Zdruncinînd orice principiu de autoritate, metoda carteziană impune gînditorilor enciclopedişti controlul faptelor, verificarea ideilor, analiza critică a instituţiilor sociale perimate. Descartes îi învaţă pe oamenii veacului al XVIII-lea să treacă prin filtrul îndoielii metodice toate ideile moştenite, toate prejudecăţile de ordin social, religios, moral. Şi ceea ce metoda lui nu izbutise în secolul clasicismului culminant — demonstrarea absurdităţii şi anacronismului regimului monarho-feudal — va izbuti în secolul al XVIII-lea. Sînt uşor de închipuit rezultatele aplicării metodei critice şi a îndoielii carteziene asupra unui domeniu atît de tributar prejudecăţilor sociale şi religioase, cum a fost cel al gîndirii istorice.

A fost misiunea filozofilor din veacul ce s-a numit al luminilor să pună bazele unei noi concepţii istorice, concepţie ce trebuia să slujească scopurilor unei burghezii hotărîtă să-şi cucerească prin revoluţie drepturi politice. Istoria ca şi toate celelalte manifestări ale spiritului omenesc — filozofie, literatură, ştiinţă — sînt puse acum în slujba acestui scop militant, sînt pătrunse de finalitate socială.

Cu prima sa lucrare de istorie, *Consideraţii asupra cauzelor măreţiei şi decadenţei romanilor* (1734), primul în ordine cronologică

din seria iluminiştilor, Montesquieu încearcă înlocuirea cauzalităţii teologice printr-una ţinînd de factorul uman însuşi. Realizăm toată importanţa acestei lucrări, mai ales dacă o raportăm la *Discursul asupra istoriei universale*, care dominase literatura istorică a secolului al XVII-lea. Montesquieu înlătură din lucrarea sa elementul providenţial şi încearcă să explice desfăşurarea evenimentelor istorice prin alţi factori. El susţine astfel că măreţia romanilor în perioada regilor şi a republicii s-a datorat dragostei lor de libertate, hărniciei şi patriotismului, disciplinei militare, şi chiar şi luptelor civile, care ţineau spiritele treze şi nu îngăduiau moleşirea caracterelor. Toate acestea contribuiau la acea „virtus", pe care Montesquieu, crescut în stima civismului vechilor latini, o preţuia atît. Ne aflăm în faţa unor explicaţii parţial psihologice ale faptelor istorice, dar reprezentînd un evident progres faţă de concepţia teologică a lui Bossuet. Prăbuşirea Romei, pe de altă parte, s-a datorat, după Montesquieu, conducătorilor incapabili, corupţiei moravurilor, cuceririlor nesăbuite, distrugerii virtuţilor civice.

Preocuparea de generalizare ştiinţifică e vădită în unele pasaje : *„Nu întîmplarea e aceea care conduce lumea ; acest lucru îl vădeşte istoria romanilor, care au avut parte de un lung şir de ani prosperi, atunci cînd s-au cîrmuit după un plan, şi un şir neîntrerupt de ani nenoroçiţi, cînd s-au condus după altul. Există cauze generale, fie morale, fie fizice, care acţionează în orice monarhie, o înalţă, o menţin sau o prăbuşesc ; toate întîmplările sînt supuse acestor cauze şi, dacă s-a întîmplat ca o bătălie, adică o cauză particulară, să ruineze un stat, înseamnă că a existat şi o cauză generală, care a determinat pieirea acelui stat de pe urma unei singure bătălii. Într-un cuvînt, tendinţa generală duce după sine toate accidentele particulare..."* Nu lipseşte din *Consideraţiile* lui Montesquieu nici intenţia polemică. Criticînd Roma, Montesquieu vizează Franţa monarhiei absolute. Criticînd despotismul imperial roman, Montesquieu loveşte în despotismul Bourbonilor şi, descriind decăderea Romei de pe urma acestor cîrmuiri despotice, el prezice acelaşi declin Franţei. Întreaga istorie a Romei dă, din pricina catastrofei finale, impresia unei patetice tragedii.

Cea mai masivă lucrare a lui Montesquieu, rezultatul a douăzeci de ani de muncă şi cercetări, *Spiritul legilor* (1748), adevărată enciclopedie a cunoştinţelor istorice şi juridice ale unui scriitor şi ale secolului iluminist, vădeşte cîteva din marile cuceriri, dar şi limitele gîndirii istorice iluministe.

Principiul de bază al cărţii este acceptarea climatului ca factor determinant pentru moravurile, instituţiile, caracterul unui popor. Consecinţele acestei teorii — astăzi perimată — au fost incalculabile, între altele pentru că ea prevedea libertatea fiecărui popor de a-şi alege forma de guvernămînt şi instituţiile potrivite caracterului său. E drept că, în cazul lui Montesquieu, teoria climatului moderează concluziile cărţii, al cărei scop era să descopere condiţiile unei libertăţi politice accesibilă tuturor popoarelor.

Cît priveşte problema care ne interesează, aceea a influenţei gîndirii istorice asupra celei estetice, trebuie să spunem de pe acum că teoria climatului, adoptată cu adăugiri substanţiale şi de Voltaire, dă o lovitură serioasă universalismului clasic, în spiritul căruia omul şi raţiunea umană erau date atemporale şi nespaţiale. Întreaga estetică clasică, bazată pe ideea că omul este acelaşi mereu şi peste tot, că există un om etern şi general, era aruncată în aer de teoria climatului.

Voltaire-istoric consultă, pe lîngă cronicile vremii, registre publice din arhive, memorii şi corespondenţă şi nu respinge nici mărturia verbală a contemporanilor pentru evenimentele mai recente (secolul lui Ludovic al XIV-lea). Cînd e vorba însă de ţări îndepărtate, în legătură cu istoria cărora nu-i stau la îndemînă izvoarele cele mai autorizate, Voltaire înlocuieşte documentaţia cu ipoteze raţionale, menite să slujească demonstraţiei sale.

Pentru istoricii veacurilor anterioare, istoria, indiferent de forţele care o puneau în mişcare, era istoria regilor şi a celor din jurul lor, istoria militară şi diplomatică. Voltaire urmăreşte să realizeze ceea ce am numi astăzi o istorie a civilizaţiei, năzuinţă exprimată în rînduri ca acestea : *„M-am săturat de istoriile unde nu e vorba decît despre aventurile unui rege, ca şi cum numai el ar exista şi nimic n-ar exista decît în legătură cu el : într-un cuvînt, eu vreau să scriu mai degrabă istoria unui mare veac decît pe aceea a unui mare rege. Eu nu redactez pur şi simplu analele domniei-sale, ci istoria spiritului uman în epoca cea mai generoasă pentru spiritul uman."* O astfel de epocă, socoteşte Voltaire — cu puţină îndreptăţire — că ar fi fost domnia lui Ludovic al XIV-lea.

Voltaire aplică însă în studiul istoriei concepţia lui politică despre idealul despoţiei luminate. El vede în Ludovic al XIV-lea un monarh luminat, creator în mare parte al acestui secol de mare cultură, şi aci Voltaire contrazice propria lui părere : *„Ai zice, citind istoriile, că pămîntul n-a fost decît pentru cîţiva suverani şi pentru cei care le-au slujit pasiunile ; tot restul trece pe planul al doilea. Aici*

istoricii îi imită pe tiranii despre care vorbesc : sacrifică seminţia umană unui singur om. Oare n-au existat decît prinţi pe lume ? Şi e nevoie ca toţi creatorii de artă să rămînă necunoscuţi, în timp ce avem expuneri cronologice despre oameni care n-au făcut nici un bine sau care au făcut foarte mult rău ?"

Dacă Voltaire face loc în istoriile sale creatorilor de artă, el mai ignoră încă factorul făuritor de istorie : masele. Revoluţia de la sfîrşitul veacului, care le va face să păşească violent şi hotărîtor pe scena istoriei, va determina prin aceasta un progres neegalat pînă atunci al gîndirii istorice.

Vasta lucrare de proporţii universale, *Eseu asupra moravurilor şi spiritului popoarelor,* izvorăşte din aceeaşi ambiţioasă dorinţă de vastă cuprindere a unor orizonturi geografice şi istorice, pînă atunci cufundate pentru gînditorii europeni în ceaţă, dorinţă vădită şi de Montesquieu. *„Aş vrea să descopăr cum era societatea oamenilor, cum se trăia în interiorul familiilor, ce arte se cultivau, mai curînd decît să repet atîtea nenorociri şi lupte, funeste subiecte ale istoriei şi locuri comune ale răutăţii omeneşti."*

În *Eseul* său, filozoful demonstrează, cercetînd istoria omenirii din epoca lui Carol cel Mare pînă în secolul lui Ludovic al XIV-lea, dezastrele pricinuite de politica bisericii catolice, consecinţele tragice ale fanatismului, superstiţiei, tiraniei. Remediul propus de Voltaire, pentru ca istoria să nu mai cunoască atrocităţile trecutului, este conducerea raţională, înlăturarea fanatismului. Lipsit de înţelegerea luptei de clasă ca motor al istoriei, Voltaire nu vede necesitatea desfiinţării exploatării. Nu trebuie să ne scape însă meritele militante ale lucrării sale. Oricum, înţelegem, după ce o parcurgem, valoarea demonstrativă a universalismului istoric iluminist. Evocînd împrejurările istorice de dincolo de graniţele catolicismului (China, Japonia, Peru, Mexic), istoricii veacului arată, cu toate lacunele de înţelegere şi de documentaţie amintite mai sus, posibilitatea unei civilizaţii netutelate de biserica catolică, neîndrumate de o providenţă creştină. Devenind instrument de propagandă filozofică pentru gînditorii alimentaţi de gîndirea materialistă a secolului, istoria a făcut un pas important, care a apropiat-o de domeniul ştiinţei.

În veacul al XVIII-lea iluminist este greu să stabileşti graniţa între filozofie, ştiinţă, istorie, literatură. Filozofii veacului, îndemnaţi de menirea pe care şi-o atribuiau spre cuprinderea tuturor domeniilor gîndirii, au fost în mod succesiv şi simultan scriitori, istorici, oameni de ştiinţă, rămînînd, în toate aceste ipostaze, filozofi, adoratori ai raţiunii şi militanţi ai luminilor. Au moştenit cu toţii de la veacul

anterior lor, veacul clasicismului, deprinderea exprimărilor clare şi elegante, o stăpînire a retoricii, care transformă orice operă în „discurs", o atracţie pentru compoziţiile echilibrate şi ordonate.

Istoria care, în veacul al XVIII-lea, se apropie de domeniul ştiinţei, printr-o documentare mai riguroasă şi o înţelegere laică şi materialistă a evenimentelor, e literatură prin caracterul de discurs pe care i-l acordă istoricii, prin pasiunea lor pentru portrete şi maxime, e filozofie prin îndrăzneala unor ipoteze şi e, mai presus de toate, armă de propagandă filozofică şi anticlericală. Trăsăturile acestea rămîn, cu unele deplasări de accent, şi ale literaturii iluminiştilor. Pasionaţi după idei, crescuţi în cultul raţiunii suverane, conştienţi de menirea de filozofi, iluminiştii au dat o literatură clară, scrisă sub semnul logicii şi raţiunii, o literatură în care exprimarea limpede a unor idei filozofice are supremaţia faţă de imaginaţia poetică. Patosul acestei literaturi este patosul adevărului exprimat curajos şi în scop militant.

Aşa trebuie se privim întinsul poem epic al lui Voltaire, *Henriada,* intitulat mai întîi *Poemul despre Ligă* şi început în timpul primei detenţii a scriitorului la Bastilia (1717). Alegerea eroului a reprezentat în momentul acela un act de îndrăzneală din partea scriitorului. Liber-cugetătorul Voltaire, duşmanul fanatismului şi adeptul toleranţei, nu putea să nu fie atras de figura regelui Henric al IV-lea, acela care a fost considerat în istoria Franţei un simbol a! toleranţei şi al liberei gîndiri, fiindcă domnia lui pusese capăt groaznicelor războaie civile şi religioase, care însîngeraseră pămîntul Franţei în secolul al XVI-lea, culminînd cu masacrul din Noaptea Sf. Bartolomeu. De la început, în tradiţionala invocaţie cu care se deschide poemul, Voltaire, filozof al luminilor, se adresează adevărului :

Descinde din ceruri, august Adevăr,
Împrăştie lumină pe slovele mele.

Henriada conţine fapte istorice riguros autentice — acestea comunicate noţional şi fără urmă de preocupare pentru culoarea istorică — şi altele închipuite, multe cerute de specificul epopeii. Cerinţele tradiţionale ale genului — printre ele introducerea personajelor supranaturale — sînt rezolvate de poet cu grija de a nu păşi prea mult pe tărîmul absurdului. Aşa încît supranaturalul e reprezentat cînd de umbra lui Ludovic al IX-lea, sprijinitor postum

al lui Henric al IV-lea, cînd de apariţii alegorice : Discordia, Fanatismul etc.

Ceea ce este esenţial pentru *Henriada* este actualitatea subiectului ales de Voltaire. Într-o vreme cînd urmările revocării Edictului din Nantes, alungarea protestanţilor, persecuţiile religioase erau la ordinea zilei, evocarea celui mai tolerant dintre personajele istorice echivala cu un act de protest. Ţinînd seama de acest merit, sîntem înclinaţi să trecem cu vederea marile carenţe ale poemului, care e rece, obositor de discursiv şi, ca atîtea alte opere de Voltaire, incapabil să pună în mişcare altceva decît idei.

Voltaire nu tratează totdeauna istoria în spiritul de veneraţie, pe care i-l impun figuri de felul lui Henric al IV-lea.

Poemul eroi-comic *Fecioara din Orleans* (1730), replică satirică şi burlescă dată poemului cu acelaşi nume, scris la tonul grav şi apologetic de Chapelain, foloseşte, pentru atacul bisericii catolice, tonul de persiflaj şi atitudinea antieroică. Pe urmele lui Pulci, Ariosto, Rabelais şi ale altor scriitori, care au tratat în zeflemea şi cu ireverenţă fapte ale trecutului depăşit, Voltaire tratează cu o libertate foarte puţin evlavioasă pe Ioana d'Arc, canonizată ca sfîntă de biserică. Dar, în *Fecioara din Orleans,* Voltaire nu polemizează cu un personaj istoric, ci cu o idee care-i era odioasă : ideea superstiţioasă, care leagă marile evenimente istorice de miraculosul divin. De aceea nici nu-l preocupa pe Voltaire crearea vreunui personaj viu, în faptele şi psihologia lui. Ioana e o fantoşă, o caricatură grotescă, asemănătoare figurilor din tarabele de circ, folosite drept ţinte pentru amatorii de tir. Săgeţile cu care o străpunge Voltaire sînt dedicate catolicismului.

Tot idei sînt puse în mişcare şi în tragediile istorice ale lui Voltaire. Continuator al clasicismului pe tărîmul dramaturgiei, Voltaire a pulverizat cîteva din convenţiile clasice ce-l stînjeneau cu deosebire în demonstraţiile filozofice desfăşurate de el pe scenă. Interesat de moravurile tuturor climaturilor şi timpurilor, a adus pe scenă oameni ai unor regiuni îndepărtate în spaţiu (China, America, Arabia) şi în timp. Antichitatea clasică, sursă aproape unică de inspiraţie pentru tragedienii veacului al XVII-lea, nu mai este unică pentru Voltaire. Veacurile medievale, cu deosebire apte să-i furnizeze exemple despre funesta influenţă a fanatismului religios asupra destinului oamenilor, îi oferă conflicte. Universalismul clasic, o dată zguduit, ceva din convenţionalul tragediei clasice dispare. Dispar spectatorii de pe scenă, a căror prezenţă contemporană nu şoca pe cei interesaţi de conflicte eterne, dar jenează

sensibilitatea celor ce urmăresc *Orfanul din China* în costume orientale.

Şi ca scriitor dramatic Voltaire a fost filozof, propagandist al ideilor enciclopediste. Teatrul lui e o tribună de la care se rostesc tirade împotriva tiraniei, diatribe împotriva fanatismului, sentinţe ce proclamă toleranţa.

Ce devine istoria antică sub pana lui Voltaire tragedian? Fireşte, în primul rînd, un exemplu de civism republican. Tragedia *Moartea lui Cezar* (1736), sugerată de modelul shakespearian, e pornită cu intenţia de a oferi ceva nou gustului francez hrănit cu conflictele raciniene. Voltaire se laudă în prefaţă cu îndrăzneala de a da o tragedie fără dragoste. Brutus al lui Voltaire nu e un caracter problematic, shakespearian, ci un fanatic rigid al independenţei, *„un farouche orgueil"*, a cărui acţiune nu se justifică prin ataşamentul pentru popor, numit *„ce vil peuple"*. El îl detestă pe Cezar pentru ambiţiile lui regale, dar ignoră, la începutul piesei, că este fiul marelui om politic. Cînd află adevărul, dragostea lui pentru tatăl pe neaşteptate descoperit se naşte subit. Nu Brutus va fi cel care-l va străpunge pe Cezar, ci Cassius. Monden prin frecventări, Voltaire nu putea să jignească într-atît bienséancele încît să îngăduie unui fiu să-şi ucidă tatăl. Finalul, cuvîntarea lui Antoniu care cîştigă plebea şovăielnică sînt copiate după Shakespeare. Ceea ce însă n-a reuşit să înveţe Voltaire de la marele englez, pe care-l admira, dar îl şi socotea barbar pentru totala lui ignoranţă în materie de reguli, este darul de a pune în mişcare oameni. Voltaire mişcă idei şi abstracţiuni, care rostesc sentinţe, şi e incapabil să atribuie personajelor sale o psihologie — nu determinată de atmosfera istorică pe care o respirau — dar măcar capabilă să explice mobilurile lor.

Aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în tragedia *Roma salvată,* sau *Catilina,* Voltaire nu dovedeşte că a realizat vreun progres în aprofundarea psihologiei personajelor şi în realizarea acelei coincidenţe dintre psihologie şi istorie, cu care ne întîmpina drama shakespeariană. Voltaire e departe de a se fi pătruns de mentalitatea unei epoci istorice, cu toate pretenţiile lui de cunoscător al moravurilor, vădite în prefaţă. De altfel, tributar clasicilor, Voltaire pretinde o stilizare a istoriei în teatru şi-i combate pe englezi, care nu erau pătrunşi de această necesitate. Este orb faţă de genialitatea shakespeariană, care a compensat cunoştinţele istorice printr-o poetică intuiţie a corespondenţei dintre marile evenimente istorice şi motivele individuale. Pentru Voltaire, Cicero este salvatorul Romei. El reprezintă pe omul fără nobleţe, care se impune prin activitate, şi

Voltaire merge atît de departe, încît îi atribuie lui Cicero cuvîntul de spirit rostit de el însuşi, Voltaire, în faţa cavalerului de Rohan, cuvînt care i-a adus într-un rînd scriitorului o bastonadă şi o detenţie la Bastilia. Conspiraţia lui Catilina e prezentată ca o rebeliune aristocratică, ceva în genul frondelor din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Pentru filozoful iluminist Voltaire, Catilina, spirit al dezordinii, apare ca un rebel primejdios. În perioada romantismului interesat de reabilitarea celor azvîrliţi de istorie peste bord, într-o dramă de tinereţe a lui Ibsen, el va deveni simbolul răzvrătirii. Inexistenţa psihologiei este supărătoare şi aci. Conjuraţii spun despre ei înşişi : *„Conjuraţii se întărîtă cu toţii la măcel"*.

Dacă Voltaire frînge prejudecata după care veacurile de barbarie medievală ar fi nedemne de a alcătui cadru de tragedie, el nu transmite nici prin culoare istorică, nici prin psihologia şi limbajul personajelor, concretul epocii (deşi, în epistola dedicatorie la *Tancred,* se mîndreşte cu scuturile şi armele desfăşurate în timpul *tournoi*-ului). Lessing reproşa *Zaïrei* conflictul ei edulcorat de galanterie şi de convenţionalismul rococoului. Se justifică, totuşi, în această piesă alegerea epocii cruciadelor, socotită de Voltaire aptă să ilustreze avantajele toleranţei şi dezastrele fanatismului, prin mulţimea oamenilor de credinţe diferite, pe care îi puneau în contact expediţiile medievale în Orient. Lessing, în *Nathan înţeleptul,* a folosit aceeaşi ambianţă istorică şi geografică pentru a ilustra aceeaşi teză a toleranţei — şi nu cu mai multă grijă decît Voltaire pentru acordul dintre istoric şi psihologic, şi nici cu un dar mai accentuat de a pune în mişcare oameni vii.

În altă tragedie medievală voltairiană, *Tancred* (1760), anacronismele sînt şi mai izbitoare. În secolul al XI-lea, cavalerii ce luptă pentru libertatea Siciliei rostesc tirade în care se face elogiul fraternităţii :

Nu sînt decît soldat şi simplu cetăţean...
La fel cum sînteţi voi, sînt fraţi toţi cetăţenii...

Pentru crunta neînţelegere căreia îi cad victimă doi îndrăgostiţi — Amenaida şi Tancred — e vinovată tirania. Demonstrarea acestei idei generoase nu se încorporează ambianţei medievale, despre care cunoştinţele lui Voltaire erau totuşi prea sumare.

Principalele trăsături ale tragediei istorice voltairiene se regăsesc şi la alţi dramaturgi ai veacului, pe care, cu oarecare îndreptăţire,

i-am putea caracteriza drept iluminişti. O tragedie de idei iluministă spuneam că este şi *Nathan înţeleptul,* a lui Lessing, şi nu greşim cînd caracterizăm astfel şi tragediile italianului Alfieri. Cei doi *Brutus* ai lui Vittorio Alfieri, compuşi aproape simultan în 1786, după ce autorul lor cunoscuse piesele romane ale lui Voltaire, sînt piese iluministe în sensul cu care ne-a obişnuit Voltaire. Ca şi acesta, Alfieri scrie o tragedie politică, o tragedie care slujeşte secolul şi luptă împotriva tiraniei contemporane prin mijlocirea personajelor antice. Ca şi personajele tragediilor voltairiene, cele ale lui Alfieri păcătuiesc printr-un minus de vitalitate, sînt personificări mai mult decît persoane, sînt concepte şi nu indivizi. Violenţa sentimentelor autorului : mînie şi ură împotriva tiraniei, sete de răzbunare, pasiune clocotitoare pentru libertate reuşesc uneori să le dinamizeze, dar nu ca pe nişte oameni vii, ci ca pe nişte idei înflăcărate proiectate pe scenă. Dar mai mult decît tragediile unui iluminist, cei doi *Brutus* sînt opere ale unui patriot, ce adresează poporului său îndemnul la luptă pentru libertate şi unitate naţională. Această unitate Alfieri n-o putea vedea realizată numai prin forţa ideilor suverane, îmbrăţişate de cîţiva aleşi — filozofi ca Cicero sau monarhi luminaţi ca Ludovic al XIV-lea sau Petru cel Mare — aşa cum îşi închipuia filozoful şi burghezul Voltaire. Aşa încît, dacă personajele lui Alfieri nu au mai mult relief decît cele ale lui Voltaire, ne surprinde în tragediile acestuia apariţia unui personaj, pe care Voltaire îl omitea sau îl înfăţişa rar — şi atunci lipsit de hotărîre : poporul. Primul *Brutus* al iluministului italian, dedicat lui Washington, aduce în scenă masele, într-un final grandios, cu prilejul execuţiei conjuraţilor ; cel de-al doilea e adresat *„poporului italian al viitorului"*.

Dar asupra lui Alfieri a lucrat, în afară de influenţa împrejurărilor unei Italii pentru care problema libertăţii şi unificării se punea în mod acut, stimulînd energiile întregului popor, şi influenţa unei gîndiri istorice, rezultată din presiunea aceloraşi evenimente. Acest nou fel de gîndire avea să ducă la depăşirea tipului iluminist de istoricitate şi să-şi exercite influenţa de abia atunci cînd marea convulsie socială, cu care se încheia veacul, avea să facă minţile oamenilor apte să se deschidă înţelegerii unei noi concepţii istorice. Ne reţine deocamdată stabilirea cîtorva legături dintre gîndirea istorică şi cea estetică în secolul al XVIII-lea iluminist.

Filozofia istoriei în veacul luminilor este dominată de materialismul mecanicist, care, dacă recunoaşte primatul materiei asupra spiritului şi socoteşte mişcarea inerentă materiei, nu depăşeşte înţe-

legerea mişcării ca deplasare în spaţiu şi nu se ridică pînă la conceptul evolutiv. Acest materialism pe care clasicii marxismului l-au numit *„neistoric, nedialectic (metafizic în sens de antidialectic)"* [1], concepe tocmai din pricina anistorismului său fiinţa omenească drept *„un lucru abstract, şi nu ca totalitate a relaţiilor sociale (determinate, concrete şi istorice)..."* [2] Antrenaţi într-o luptă ideologică, al cărei rezultat trebuia să fie desfiinţarea relaţiilor feudale, filozofii secolului al XVIII-lea nu asociază intoleranţa, fanatismul, domnia prejudecăţilor cu dominaţia de clasă. Ei văd, în propria lor luptă, lupta raţiunii împotriva prejudecăţii, a luminii contra superstiţiei, a justiţiei împotriva intoleranţei. De aceea, istoria, lipsită de motorul ei, lupta dintre clase, le apare ca o luptă dintre raţiune şi superstiţie, dintre principiul bun al naturii şi forţele care îl subminează. Duşmani ai concepţiilor spiritualiste, după care faptele, instituţiile, obiceiurile omeneşti sînt rezultatul unei intervenţii providenţiale, iluminiştii le asociază pe acestea cu elemente obiective de ordin climatic sau geografic ; lipsiţi însă de conceptul de dezvoltare şi de factorul explicativ al transformărilor istorice, ei se menţin, ca istorici, în domeniul abstracţiunilor.

Influenţa acestor idei asupra esteticii veacului este cu atît mai hotărîtoare, cu cît scriitorii sînt filozofi şi istorici deopotrivă. Spuneam că teoria climatului zguduie universalismul clasic, surpă conceptul despre generalitatea umană a raţiunii, pasiunii, sentimentelor. Literatura secolului al XVIII-lea se arată de aceea interesată de varietatea moravurilor şi urmăreşte atenuarea universalităţii clasice prin elemente de culoare locală sau chiar istorică. Dar acest progres spre concretul-istoric şi geografic este neutralizat de înţelegerea abstractă a omului, de reducerea conflictelor istorice la lupta dintre două principii : *„raţiunea şi întunericul", „natura şi prejudecata"* etc. Dacă, teoretic, filozofii veacului recunosc influenţa ambianţei obiective asupra omului, ei nu realizează cum se produce în mod concret această influenţă. Ignorarea faptului că relaţiile de producţie, relaţiile materiale, sînt în ultimă instanţă hotărîtoare pentru relaţiile dintre oameni şi determinante pentru domeniul politic, religios, cultural — îi lipseşte tocmai de elementul care le-ar fi îngăduit să arate concret temeiul variabilităţii umane şi să pulverizeze „de factu" universalismul şi anistorismul clasic.

---

[1] V. I. Lenin, *Marx-Engels — Marxism*, ediţia a III-a, Editura Politică, 1958, p. 11.
[2] *Idem*, p. 12.

Există, cu toate declarațiile teoretice ale filozofilor veacului, un atemporalism al literaturii luminilor, care provine din reducerea conflictelor sociale la antagonisme ideologice.

Ca o consecință a adeziunii scriitorilor la teoria climatului, literatura veacului e dominată de categoria spațială, nu de aceea temporală. Confruntările se fac nu între țări și tipuri de societate din epoci diferite, ci de pe meridiane diferite. Ficțiunea străinului, mijloc eficace de critică socială în secolul al XVIII-lea, constă în aducerea unui străin (exotic sau primitiv) în țări socotite civilizate, țări pe care, cu uimire în fața absurdității sistemului social și a moravurilor, străinul le critică în numele naturii și rațiunii. Așa fac persanii lui Montesquieu *(Scrisorile persane)*, chinezul lui Goldsmith *(Cetățeanul lumii)*, huronul lui Voltaire *(Naivul)* etc. Călătoriile reale sau fantastice folosesc tot categoria spațiului. Un alt tip de societate descoperă călătorii utopiilor secolului al XVIII-lea sau Gulliver, nu în altă epocă — trecută sau viitoare — ci pe alte tărîmuri. Utopia se rezolvă spațial. Un veac mai tîrziu, cînd categoria temporală va fi dominantă, călătoriile se vor întreprinde în timp. Yankeul lui Mark Twain *(Un yankeu din Connecticut la curtea regelui Arthur)* va porni în direcția trecutului îndepărtat și va poposi în cel de-al VI-lea veac al erei noastre.

Conflictele literaturii luminilor sînt exclusiv conflicte de idei, oamenii scheletic reduși la ideea pe care o reprezintă și mișcați numai din imboldul ei. Indiferent dacă sînt apariții istorice (Henric al IV-lea este ideea de toleranță ; Brutus — fanatismul republican) sau ficțiuni (persanii lui Montesquieu sînt nu atît exotici și orientali, cît glasuri ale rațiunii și naturii, Naivul lui Voltaire — expresia naturii necorupte de prejudecăți etc.), toate personajele literaturii luminilor, cerebral concepute ca filozofi sau antifilozofi de autorii lor, poartă amprenta unei gîndiri militante, care s-a eliberat de cătușele superstițiilor și prejudecăților, dar și pecetea unei concepții după care istoria și progresul istoric sînt exclusiv cuceriri ale minții omenești. Nivelarea nediscriminată a trecutului, socotit nerațional, și asocierea progresului cu triumful rațiunii explică de ce toate personajele literaturii luminilor, indiferent de locul și timpul care le-a născut, vorbesc fie limbajul rațiunii, și atunci se bucură de aprobarea creatorului lor, fie împotriva rațiunii, și atunci sînt odioase. Nu ni se pare că forțăm lucrurile spunînd că schematismul literaturii luminilor — de alt sens decît cel al clasicismului — are, între altele, drept cauză abstractizarea proceselor istorice.

În alte țări decît Franța, gîndirea secolului al XVIII-lea se orientează spre un dinamism alimentat, poate pentru prima dată în gîndirea modernă, de convingerea că timpul e factor hotărîtor în dezvoltarea omenirii. Teoriei spațiului hotărîtor — a climatului — îmbrățișată de iluminiștii francezi, i se adaugă, i se opun sisteme de gîndire istorică, dominate de ideea succesiunii, a transformării.

În Italia începutului de veac, în Italia devenită, de pe urma atîtor ocupații și sfîșieri, o simplă expresie geografică, un filozof singuratic și neînțeles, Giambattista Vico, elabora un sistem care comunica viziunea unei istorii concepute ca o succesiune de momente ale spiritului omenesc. Vico avea în urma și în jurul lui cercetători ai istoriei, care asemenea lui Pierre Bayle în Franța și lui Muratori în Italia atinseseră nivelul unei critici a istoriei, dar nu pe acela al elaborării unei filozofii a istoriei. Erudit, filozof, Vico concepe un vast sistem, pornit dintr-o intenție critică față de pozițiile istorice și filozofice ale predecesorilor. Metoda lui Descartes îl nemulțumește. Interesantă nu i se pare stabilirea unui adevăr imobil de felul celebrului *„cogito ergo sum"*, ci comunicarea devenirii adevărului și stabilirea felului cum se exteriorizează el în fapt.[1] Pe această bază idealistă (faptul este idee întrupată) face Vico analogia dintre mișcarea ideilor și evoluția faptelor, deduce existența unei istorii ideale și eterne, după legile căreia se desfășoară istoriile tuturor națiunilor. Conform acestei istorii ideale, fiecare națiune cunoaște trei vîrste : cea divină, cea eroică, cea umană, precedate de starea de barbarie, în care omul, sclav corpului său, ignoră orice solicitare spirituală. Prima vîrstă rațională, cea divină, a apărut, după Vico, o dată cu agricultura și căsătoria și a fost vîrsta apariției miturilor, a religiilor, a limbajului (de origine metaforică și simbolică) și a poeziei. Vîrsta eroică începe atunci cînd abuzurile șefilor de familie (de ginți, înțelegem noi) au dus la răscoale și la înlocuirea organizației ginților prin forma cetății. Este epoca eroică, înlocuită la rîndul ei, în urma răscoalelor populare, de vîrsta umanității, a egalității, a republicilor, bazate nu pe privilegii, ci pe virtute. În acest stadiu nu religia, ci reflexiunea, filozofia asigură, după Vico, coeziunea morală. Dar scepticismul și sofismul subminează reflexia, popoarele devin anarhice, sînt cucerite de altele, încap pe mîna unor tirani sau revin la starea de sălbăticie și atunci ciclul istoric reîncepe. Evul mediu reprezintă o nouă epocă mai

---

[1] De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Sonzogno, Milan, vol. II, p. 268.

întîi divină, apoi eroică etc. Aceasta este schema istorică, *„istoria ideală eternă"*, aplicabilă, după Vico, oricărei istorii particulare. Sistemul lui Vico, pătruns de idealism platonician şi suferind de consecinţele unei informaţii istorice deficitare, a însemnat, în momentul conceperii lui, nu numai un pas gigantic spre elaborarea unei filozofii a istoriei, dar şi spre introducerea unei viziuni dinamice în istorie : *„...de aceea filozofia lui nu este descriere sau demonstraţie, cum apărea la Aristot şi la Platon"*, scrie istoricul literar italian De Sanctis, *„ci dramă adevărată, istorie a spiritului în lume. Totul îşi are explicaţie în lumea aceasta, totul îşi are locul său : războiul, cucerirea, revoluţia, tirania, eroarea, pasiunea, răul, durerea, toate sînt fapte necesare şi instrumente ale progresului."* [1]

Vico foloseşte idei cu circulaţie în epocă, între altele ideea măririi şi a decadenţei popoarelor (în legătură cu Dimitrie Cantemir şi a sa *Istorie a imperiului otoman — Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae* — G. Călinescu scrie : *„Ideea de «corsi et ricorsi», de «grandeur et décadence» circula, precum se vede, în afară de Vico şi Montaigne. Stolnicul Cantacuzino însuşi amintea de trei stepene : urcare, stare şi pogorîre"* [2]), dar subsumează aceste idei unei sinteze originale. Comunicînd concepţia unei istorii ideale şi eterne, înăuntrul căreia se desfăşoară ciclurile istoriei fenomenale, sistemul elaborat în *Scienza nuova* a dezvăluit, tîrziu, cînd a fost cunoscut, tabloul în mişcare al unor civilizaţii succesive, născute unele din altele, în mersul înainte al umanităţii. Într-o vreme dominată de gîndirea clasică, gîndire ce extrăgea norme şi modele din antichitate şi privea integral evul mediu ca o epocă de barbarie, care trebuie omisă în studiul civilizaţiei ca un imens hiat, Vico îndreaptă prin opera lui cercetarea istorică, lingvistică, literară pe un făgaş nou.

Că în Italia dezmembrată, în mijlocul unui popor a cărui coeziune unică era conştiinţa originii şi culturii comune, s-a ivit opera care a dat primele elemente ale dinamismului istoric nu este atît de uimitor. Conştiinţa popoarelor oprimate a folosit mereu, în momente revendicative, istoria.

Celălalt îndemn spre o concepţie dinamică a istoriei a fost dat, la sfîrşitul veacului, de lucrările unor gînditori, stimulaţi de realitatea unei ţări cu destin la fel de tragic ca şi Italia — Germania.

---

[1] De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Sonzogno, Milan, vol. II, p. 272.
[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, F. R., Buc., 1940, p. 40.

Mai întîi Herder. Filozofia istorică, aşa cum o comunică Herder în lucrările lui, şi mai ales în *Zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784), impregnată de gîndire teologică şi spiritualism creştin, pe de o parte, tributară marilor idei luministe (cultul naturii, teoria climatului), pe de alta, consideră ciclul evolutiv, al cărui produs final e omul, începînd de la situaţia pămîntului printre aştri, de la ambianţa fizică-naturală a istoriei omenirii şi de la organismele inferioare, trecînd prin structurile fiziologice complexe, arătînd omul ca pe un summum al creaţiei. Istoria continuă opera naturii — susţine Herder. Din momentul apariţiei omului pe pămînt, Herder desluşeşte două cicluri de evoluţie : cel al spaţiului, al legilor fizice, al climatului etc. ; celălalt, dominat de timp, de istorie, de cerinţele spirituale ale omului, e ciclul legilor umane hotărîtoare în domeniul istoriei, aşa cum cele fizice sînt hotărîtoare în domeniul naturii. Istoria cunoaşte trepte succesive, progresive, iar caracterele fiecărui popor trebuie puse în legătură cu clima, moravurile, religia, formele de guvernămînt. Omul e o fiinţă sfîşiată din pricina apartenenţei la două lumi : materială şi spirituală. Deşi socoteşte că motorul civilizaţiei e religia, Herder arată că — impulsul o dată dat — istoria spiritului uman se desfăşoară după legi proprii. Legea acestei desfăşurări e progresul, fiecare din etapele istoriei reprezentînd o vîrstă a omenirii, şi scopul istoriei fiind realizarea solidarităţii umane şi a unei societăţi înălţate prin însuşirea celor mai înalte idealuri. Optimismul istoric herderian — cu limitele lui — rezultat al unei gîndiri transformiste, era în acord cu sarcinile pe care şi le propuneau în acel moment minţile cele mai generoase şi progresiste ale Germaniei, grupate la sfîrşitul veacului în mişcarea Sturm und Drang-ului.

Gîndirea veacului al XVIII-lea, şi mai ales dinamismul herderian, pregăteşte cel mai înaintat moment al gîndirii istorice premarxiste: dialectica hegeliană. Dar pentru ca perspectivele anunţate de Vico şi Herder să ducă la totala pulverizare a dogmelor, datorită unei concepţii pentru care *„adevărul rezidă de aci înainte în însuşi procesul cunoaşterii, în lunga desfăşurare istorică a ştiinţei, care urcă de la gradele inferioare spre grade tot mai înalte ale ştiinţei, fără să ajungă vreodată, prin descoperirea unui pretins adevăr absolut, în punctul dincolo de care nu mai poate înainta şi nu-i mai rămîne decît să stea cu braţele încrucişate şi să contemple cu gura*

căscată *adevărul absolut la care s-a ajuns"* [1], pentru a se ajunge la această revoluţionare prin gîndire dialectică a tuturor domeniilor cunoaşterii umane, a fost nevoie ca oamenii să trăiască în mod nemijlocit şi decisiv revelaţia istoriei. Revoluţia burgheză din Franţa a oferit conştiinţelor vremii această zguduitoare revelaţie.

De mai bine de un mileniu, de cînd se produsese prăbuşirea societăţii sclavagiste, conştiinţa omenirii pierduse amintirea marilor zguduiri. Războaie, răscoale, lupte civile nu încetaseră să se producă, dar relaţiile feudale se menţinuseră. Convulsiunea de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea prăbuşeşte irevocabil vechiul regim. *„Marea Revoluţie Franceză,* scrie Engels, *a fost a treia ridicare a burgheziei, dar a fost prima care a zvîrlit definitiv costumaţia religioasă şi a dat toate bătăliile pe teren politic ; a fost de asemeni prima care a împins lupta pînă la nimicirea unuia dintre combatanţi, aristocraţia, şi pînă la triumful complet al celuilalt, burghezia."* [2]

Revoluţia din 1789—1793, care trebuia să ducă la înfrîngerea nobilimii feudale, a fost burgheză prin sarcini şi scop, prin conţinutul social-economic, nu numai burgheză însă dacă ne gîndim la forţele motrice. Evenimentele dramatice ale acelor ani au impus cu o forţă irezistibilă nu numai pentru minţile istoricilor, dar pentru conştiinţele tuturor indivizilor cugetători, unele concluzii, care vor deveni premise ale noii literaturi istorice. Una dintre ele este ideea antagonismului social. *„De la Marea Revoluţie Franceză, istoria Europei a scos deosebit de vădit la iveală, într-un şir de ţări, acest substrat real al evenimentelor : lupta de clasă."* [3]

Un alt fapt care se impune cu forţa evidenţei este participarea maselor la procesul istoric. Un istoric ca Jules Michelet, cel mai bogat în influenţe asupra literaturii istorice a noului veac, extrage lecţia Revoluţiei Franceze din perspectiva moderată a girondinilor şi polemizează violent cu istoria lui Louis Blanc, adept al radicalismului iacobin. Dar nici un fel de parţialitate nu-l poate împiedica pe Michelet să vadă în masele asuprite o forţă motrice a revoluţiei şi să formuleze vehement, patetic, cu tonul mesianic ce-i caracte-

---

[1] F. Engels, *De Hegel à Feuerbach, col. Études philosophiques,* Editions Sociales, p. 17 (traducerea noastră).

[2] *Op. cit.,* pp. 101—102 (traducerea noastră).

[3] V. I. Lenin, *Marx-Engels — Marxism,* ediţia a III-a, Editura Politică, 1958, p. 17.

rizează scrisul, această concluzie impusă de cercetarea documentelor: *„...Pe măsură ce am pătruns mai adînc în acest studiu, am văzut că şefii partidelor, eroii acestei istorii, nici n-au prevăzut, nici n-au pregătit, n-au avut nici o iniţiativă în lucrurile mari, şi mai ales în nici unul dintre cele care au fost opera unanimă a poporului la începutul revoluţie'. Lăsat în voia lui, în aceste momente decisive, de pretinşii lui conducători, el a descoperit ce avea de făcut şi a înfăptuit."* Şi în alt loc: *„Actorul principal e poporul"* [1]. Luarea Bastiliei la 14 iulie este opera populaţiei pariziene; asaltul Versailles-ului din 6 octombrie este, după Michelet, opera femeilor din sărăcimea pariziană, care cereau pîine şi i-au dus la Paris în chip de brutar, brutăriţă şi ucenic pe rege, regină şi delfin.

Că prăbuşirea cu care se încheia secolul al XVIII-lea a fost concluzia firească a unor veacuri de feudalism şi absolutism devine un adevăr incontestabil. Dinamismul istoriei, ideea transformărilor necesare se impun categoric acum cînd transformările succesive, maturizarea treptată au dus la ruptură. Istoricii caută originile Franţei din vremea lor. În 1830, cînd îşi începe istoria, Michelet declară că Franţa *„a avut anale, dar nu istorie"*, că *„totul influenţează asupra tuturor lucrurilor"*, că el doreşte *„reînvierea vieţii integrale a ţării"*.

Discipol tardiv al lui Vico, pe care-l traduce în limba franceză, cunoscător al lui Herder şi poate al lui Hegel, Michelet are viziunea grandioasă a evenimentelor care se înlănţuie, a efectelor devenite la rîndul lor cauze, a dinamismului istoric: *„Acea imensă mişcare se urnea în faţa ochilor mei. Acele forţe variate, ţinînd de natură şi de artă, se căutară, se potriviră, mai întîi cu stîngăcie. Membrele acelui mare corp, popoarele, rasele, ţinuturile se întinseră de la mare la Rhin, de la Ron la Alpi şi secolele înaintară din Galia spre Franţa."* [2] Esenţa istoriei e mişcarea şi continuitatea. *„Viaţa adevărată are un semn specific — continuitatea sa."* *„N-am avut alt maestru decît pe Vico. Principiul său despre forţa vie, despre umanitatea care se creează pe sine e toată cartea şi toată învăţătura mea."* [3] Îl vom regăsi pe Michelet în multe momente ale romantismului şi vom recunoaşte, cu tot idealismul care-i pătrunde opera, cu toată moderaţia care-l alătură liberalismului burghez, influenţa

[1] *Histoire de la Révolution Française*, p. XLIV.
[2] Jules Michelet, *Histoire de France*, I, V.
[3] *Op. cit.*, p. XI.

lui asupra unei bune părţi din literatura istorică progresistă a secolului al XIX-lea.

Dar, în epoca de care vorbim, concluziile cele mai profunde şi mai revoluţionare ale istorismului veacului al XVIII-lea le-a tras filozofia lui Hegel, filozofie alimentată de o epocală experienţă istorică, ecou filozofic al contemporaneităţii cu o perioadă de criză istorică şi spirituală cum a fost pentru Germania sfîrşitul veacului al XVIII-lea, Revoluţia burgheză din Franţa şi perioada campaniilor napoleoniene. *„Ceea ce deosebea modul de gîndire al lui Hegel de acela al tuturor celorlalţi filozofi,* scrie Marx, *este imensul simţ istoric care se află la temelia lui."* [1] Pentru Hegel eul se afirmă şi se neagă succesiv într-un proces trifazic asemănător cu cel istoric. Cunoaşterea are şi ea o istorie. Realitatea e un proces viu, ce se desfăşoară prin realizări finite, fiecare nouă realizare negînd-o dialectic pe cea anterioară şi născînd o sinteză ce devine principiu iniţial al unui nou proces. După Hegel, *„istoria nu poate mai mult decît cunoaşterea să găsească o desăvîrşire definitivă într-o stare ideală şi perfectă a omenirii ; o societate perfectă, un stat perfect sînt lucruri ce nu pot exista decît în închipuire : dimpotrivă, toate situaţiile care s-au succedat în istorie nu sînt decît etape trecătoare în dezvoltarea fără sfîrşit a societăţii umane de la inferior la superior. Fiecare etapă e necesară, şi prin urmare legitimă pentru epoca şi condiţiile cărora le datorează originea sa ; dar ea devine caducă şi neîndreptăţită în prezenţa unor condiţii noi şi superioare, care se dezvoltă treptat chiar din sînul ei ; ea trebuie să facă loc unei etape superioare, care va intra la rîndul ei în ciclul decadenţei şi al morţii."* [2]

Dacă idealismul istoric îl apropie pe Hegel de Vico şi Herder (istoria e, după Hegel, o formă de dezvoltare a spiritului universal, care se realizează progresiv în diverse înfăţişări proprii spiritului fiecărui popor, acestea nefiind decît momente particulare ale ascensiunii spiritului spre libera conştiinţă de sine, iar faptele istorice doar forme necesare ale dezvoltării universale), viziunea dialectică a unei istorii al cărei ritm dinamic şi progres se realizează prin procese antagoniste îi aparţine. Deşi idealistă şi aşezată cu capul în jos (şi acest idealism explică cum a ajuns filozoful să formuleze o

---

[1] K. Marx, *Contribuţii la critica economiei politice,* E.S.P.L.P., 1954, p. 247.

[2] F. Engels, *De Hegel à Feuerbach, col. Etudes philosophiques,* Editions Sociales, pp. 17—18 (traducerea noastră).

apologie de tip metafizic a încremenirii, care justifica statul prusian) dialectica hegeliană a spart pentru gîndirea istorică şi filozofică a vremii îngrădirile timpului, aşa cum sistemul copernician şi cosmogonia renascentistă le spărseseră pe cele ale spaţiului.

Dacă privim romantismul, aşa cum l-a privit Marx, ca pe un răspuns dat de diferitele categorii sociale din Europa vremii marelui eveniment al Revoluţiei Franceze şi, cuprinzînd planul suprastructural, ca pe o reacţiune faţă de ideologia pregătitoare a revoluţiei, înţelegem din capul locului că nu putem desluşi în romantism o unică atitudine faţă de istorie, ci mai multe atitudini determinate de unghiul de vedere al categoriei sociale, în numele căreia vorbeşte scriitorul. Lucrurile acestea se cunosc.

Această pluralitate de unghiuri e prezentă încă în mişcarea premergătoare romantismului, în preromantism.

În Anglia, unde o burghezie mai precoce îşi înfăptuise încă în secolul al XVII-lea revoluţia şi şi-o încheiase printr-un compromis, printr-o „monstruoasă coaliţie" cu nobilimea, preromantismul ne oferă, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, o atitudine faţă de istorie tipică nobilimii nesatisfăcute de noile relaţii burgheze, atitudine ce se concretizează literar în romanul gotic, negru sau de teroare, şi prefigurează cîteva din trăsăturile literaturii istorice, pe care a prilejuit-o romantismul feudal. Viziunea despre lume a romancierilor numiţi gotici pare o replică dată armonismului şi raţionalismului clasic şi iluminist. Nu e vorba însă numai de o intenţie polemică, pe care, fireşte, n-o negăm în legătură cu romanul negru. Date obiective, oferite de societatea engleză a vremii, au îndreptat nostalgiile acestor deposedaţi spre un ev mediu subiectiv, evocat în elementele lui cele mai convenţionale. Anglia trăise schimbări structurale ca acele reunite sub titlul „revoluţia industrială", schimbări ce transformaseră o ţară patriarhală şi agricolă într-o forţă capitalistă şi industrială. În faţa complexităţii noilor relaţii şi a unor fapte care le depăşeau puterea de înţelegere, apare, în literatura acestor veneratori ai timpurilor apuse, un sentiment de tragică incapacitate, determinat de neputinţa priceperii noilor relaţii. Reprezentanţi ai unei clase împinse pe planuri secundare ale vieţii sociale, romancierii gotici (Walpole, Beckford, Lewis) sînt dispuşi să considere noile date ca efectul greşelii unui ucenic vrăjitor poznaş. Refuzul aristocratic de a accepta legile realităţii se manifestă prin redeşteptarea unui ev mediu cu castele bîntuite de stafii, mănăstiri în catacombele cărora călugări satanici şi perverşi comit fapte înfiorătoare sau încheie contracte cu diavolul etc., etc. Autorii

de romane gotice opun eroului echilibrat şi optimist din naraţiunile realiste ale veacului al XVIII-lea, tînărului normal, dornic să încheie o tinereţe aventuroasă în mod onorabil, un personaj tenebros, urmărit de un destin neîndurător, un păcătos, gata să încheie alianţe cu forţele supranaturale şi de obicei strivit de ele. Aparenţa istorică a romanului gotic este înşelătoare. Recuzita medievală din *Castelul din Otranto* al lui Walpole sau din *Călugărul* lui Lewis n-are nici un fel de legătură cu documentaţia istorică şi evocarea veacurilor de mijloc. E un medievalism care foloseşte pentru crearea atmosferei fulgere premonitorii, statui ce cresc nemăsurat sau cărora le curge sînge din nas, stafii cu apariţii periodice etc. Vom regăsi, în romantismul feudal, acest pseudoistorism care, cu mijloace literare mai subtile şi mai puţin grandguignoleşti, va exprima aceeaşi neacceptare a unor noi relaţii.

Ideea făuririi istoriei cu ajutorul istoriei au găsit-o pe de altă parte romanticii progresişti în operele tinerilor germani reuniţi sub îndrumarea lui Herder, în şcoala Sturm und Drang-ului, devenită momentul cel mai radical al preromantismului. Stimulată de fărîmiţarea politică a Germaniei şi de speranţa unei reînnoiri, literatura acestor tineri selectează episoade ale istoriei naţionale apte să răsune în conştiinţa contemporanilor şi eroi prezentaţi ca titani, deţinători ai unei forţe fizice sau psihice herculeane. În individualismul sălbatic al acestor eroi recunoaştem însă îngrădirile impuse tinerilor de la Sturm und Drang de perspectiva lor socială şi de înapoierea Germaniei. Drama lui Goethe, *Götz von Berlichingen,* e tipică pentru cel mai tumultuos şi iconoclast moment al Sturm und Drang-ului şi al tinereţii lui Goethe, ca şi pentru individualismul reprezentanţilor mişcării. În urmă, cu *Egmont,* istoria avea să-i sugereze lui Goethe concluzii mai moderate, dar acum, în epoca năvalnică a marilor elanuri tinereşti, protestul lui vizează deopotrivă feudalismul înţepenit al micilor curţi, filistinismul burghez şi convenţionalismul unei literaturi de imitaţie a modelelor clasice.

În conflictul dintre papă şi împărat, Goetz, în cel de-al XVI-lea veac, este pentru împărat imperiul reprezentînd pentru tinerii Sturm und Drang-ului o modalitate a unificării Germaniei. Această unitate Goethe o concepe realizată prin apariţia şi activitatea unui conducător energic, aşa încît titanismul Sturm und Drang-ului, ca şi cel shakespearian, are o explicaţie obiectivă. Maselor pe care le aduce în scenă o dată cu războiul ţărănesc, Goethe nu le acordă conştiinţa menirii şi forţei lor. „— *Veţi reprezenta puţin în faţa*

mulţimii", îi spune Sickingen lui Goetz, iar Goetz răspunde: *„— Un lup e prea destul pentru o turmă de oi"*. Goetz, feudalul rebel, refuză conducerea războiului ţărănesc — război a cărui legitimitate Goethe n-o înţelege — din fidelitate faţă de împărat. O acceptă apoi condiţionat şi se retrage cînd prădăciunile răsculaţilor îl dezleagă de contract.

Cu toată parţialitatea lui Goethe pentru Goetz, ale cărui sentimente proimperiale au parte de aprobarea autorului, presiunea obiectivă a forţelor sociale face din „cavalerul cu mîna de fier" un titan înfrînt. El a luptat pentru o cauză pierdută şi a văzut trădare acolo unde era vorba de apariţia unor manifestări ale protestului social. O dată cu sfîrşitul tragic al titanului îmbătrînit se infiltrează în piesă îndoiala cu privire la posibilitatea soluţionării răului social prin apariţia unor mari personalităţi. Este începutul acelui scepticism istoric, care va colora melancolic tragedia lui Egmont.

Că Goetz nu putea fi decît înfrînt era în ordinea firească a împrejurărilor în care a fost angrenat. Vorbind despre *Sickingen* al lui Lassalle, Marx a făcut în mod firesc comparaţie cu *Goetz* al lui Goethe, fiindcă destinul ambelor personaje ducea în mod obiectiv şi necesar la prăbuşire. *„A pierit* — scrie Marx despre Sickingen — *fiindcă, în calitate de cavaler şi de reprezentant al unei clase pe cale de dispariţie s-a răzvrătit împotriva ordinii existente sau, mai degrabă, împotriva unei anumite forme a ordinii existente. Dacă îl dezbrăcăm pe Sickingen de ceea ce îi este propriu ca formaţie individuală, aptitudini naturale etc., atunci în faţa noastră rămîne Goetz von Berlichingen."*[1] Iar Engels, reproşîndu-i lui Lassalle prea puţina însemnătate acordată răscoalei ţărăneşti în *Sickingen*, defineşte punctul nevralgic al dramei lui Goethe şi, în acelaşi timp, subliniază tragismul obiectiv şi istoric necesar al ambilor eroi: *„...cred că tocmai această subapreciere a mişcării ţărăneşti este ceea ce te-a făcut pe de o parte să prezinţi şi mişcarea naţională a nobilimii, în ce priveşte un anumit aspect al ei, într-o lumină falsă şi, totodată, să pierzi din vedere ceea ce e realmente tragic în soarta lui Sickingen. După părerea mea, masa nobilimii de atunci, care depindea direct de imperiu, nu avea intenţia să încheie o alianţă cu ţărănimea (...) Reuşita revoluţiei naţionale a nobilimii era însă condiţionată tocmai de o alianţă cu oraşele şi cu ţărănimea, mai ales cu aceasta din urmă; şi, după părerea mea, elementul tragic constă tocmai în faptul că această*

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 145.

condiție fundamentală, alianța cu țărănimea, nu era posibilă, că politica nobilimii trebuia deci necesarmente să fie o politică meschină, că în momentul cînd nobilimea a vrut să se pună în fruntea mișcării naționale masa națiunii, țărănimea, a protestat împotriva acestei conduceri și, astfel, nobilimea a trebuit în mod necesar să se prăbușească." [1]

Pentru a comunica ceva din dinamismul istoriei, ceva din mișcarea unei epoci neliniștite, zbuciumată de răscoale și războaie intestine, Goethe a ales drama de factură shakespeariană, cu succesiunea rapidă a tablourilor, cu schimbări numeroase de decor, care îngăduie mutarea acțiunii din castelul lui Goetz la acela al episcopului, de aci pe cîmpul de luptă etc. Ceva din brutalitatea epocii se comunică și prin violența de limbaj a personajelor, limbaj ce sfidează *bienséancele* poeților clasicizanți. Spre deosebire de Shakespeare, căruia conflictele i se impuneau în formă dramatică, Goethe alternează drama cu eposul (așa cum face el frecvent în teatru). De aceea, în dramele lui — și în *Goetz* cu deosebire — au găsit model nu numai autorii dramatici, dar și romancierii istorici romantici — în primul rînd Walter Scott. E plină de anticipații scena cînd Selbitz rănit ascultă descrierea luptei făcută de un servitor, care privește desfășurarea ei de pe o înălțime. Descrierea marilor mișcări de mase — a luptelor mai ales — dintr-o perspectivă ce îngăduie înfățișarea lor spectaculoasă și măreață va fi a celor mai mulți romantici (W. Scott, V. Hugo), și această modalitate nu va fi, credem, străină de însuși specificul gîndirii istorice de tip romantic. Dar despre aceasta mai tîrziu.

Ceea ce trebuie spus din capul locului, fiindcă izbește pe orice cercetător al romantismului, este că nici un curent literar anterior n-a fost atît de hotărîtor orientat în estetica lui de modul de înțelegere a trecutului și de conștiința istorică a reprezentanților săi, cum a fost romantismul (ceea ce, firește, nu elimină o seamă de alți factori hotărîtori pentru Weltanschaungul romantic). Am enunțat acest lucru cînd am vorbit despre efectele Revoluției Franceze asupra conștiinței istorice a timpului. În toată perioada imediat premergătoare revoluției, apoi în timpul revoluției și al războaielor napoleoniene, experiența istorică se impunea în fiecare moment și cu tărie oricărui european din Anglia pînă în Spania, din Franța pînă în Rusia. Despre ecoul european al revoluției din Franța s-a vorbit mult. Ea a impus luări categorice de atitudine și a limpezit,

---

[1] *Op. cit.*, pp. 150—151.

fără echivoc, poziţiile de clasă. Caracterul campaniilor napoleoniene, invaziile armatelor franceze pe tot întinsul Europei şi dincolo de limitele ei — armate care cumulau în mod paradoxal rolul de ocupant cu acela de agent al ideilor revoluţionare — au făcut din fiecare cetăţean al oraşelor italiene (vezi *Mănăstirea din Parma*), din fiecare hangiu german (vezi *Hermann şi Dorotheea*), din fiecare ţăran rus (vezi *Război şi pace)* un participant la istorie. În perioada restauraţiei Bourbonilor în Franţa, lupta burgheziei s-a dus cu ajutorul argumentelor istorice. În lucrarea sa *Istoriografie romantică franceză*, cercetătorul sovietic B. Reizov observă : *„Prin 1820, istoria era, pentru ideologii burgheziei, un arsenal de argumente în lupta lor cu reacţiunea... Niciodată înaintea acestui deceniu istoria nu avusese o asemenea importanţă pentru viaţa intelectuală a ţării. Teoriile politice şi utopiile sociale erau impregnate de istorism, istoria aproape că se substituia cercetărilor filozofice şi operelor literare, sau mai degrabă determina şi metodele primelor şi ale celor din urmă ; filozofia se transforma în istoria filozofiei şi în filozofia istoriei, romanul devenea «roman istoric», poezia reînvia balade şi vechi legende, pictorii abandonau nudul «natural» şi pictau costume vechi, iar oamenii politici se refereau tot timpul la istorie."* [1]

Tot aşa, atmosfera pregătitoare a revoluţiei din 1848 a prilejuit o intensificare a studiilor istorice şi un interes sporit pentru tematica istorică în literatură. Lucrul este evident în Principatele Romîne. Programul *Daciei literare,* stimulator pentru crearea unei literaturi cu caracter naţional, socoteşte trecutul istoric al patriei ca un rezervor de inspiraţie.

Opera istorică a lui Bălcescu a fost în mod evident orientată spre pregătirea revoluţiei. Pe Bălcescu revoluţionarul-democrat îl interesează istoria stărilor sociale, el caută în trecut cauzele îndepărtate ale mişcărilor sociale din prezent. Chestiunea ţărănească, problema iobăgiei, a cărei rezolvare era un punct principal în programul revoluţionarilor, e urmărită de la origini. *Istoria romînilor sub Mihai-Voievod Viteazul,* începută în 1846, îl preocupă pe N. Bălcescu tocmai pentru că, în vremea acestui domn, campionul unităţii naţionale a unui popor subjugat începe, după istoricul nostru, şi tragedia ţărănimiii iobage. Finalitatea cercetărilor

[1] B. Reizov, *L'historiographie romantique française*, Editions en langues étrangères, Moscou, pp. 7—8.

sale istorice o formulează Bălcescu fără echivoc, uneori cu exaltarea romantică și tonul profetic ce-i caracterizează proza.

Cele mai valoroase lucrări de istorie ale epocii romantice sînt acte de participație, elocvente pentru o poziție socială sau alta. Michelet își scrie istoriile în preajma lui 1830 și 1848 din perspectiva liberalismului burghez ; cu a sa *Istorie a girondinilor*, scrisă în preajma lui 1848, Lamartine depășește limitele legitimismului operei sale de pînă atunci, dar nu și ale moderației girondine. Mișcarea risorgimentală italiană e pătrunsă de istoricitate etc., etc.

Extinderea necunoscută pînă atunci a preocupărilor și a literaturii istorice e firească. Istoria devine o temă literară populară, și primul semn al acestei popularități este pătrunderea ei tumultuoasă și masivă în roman, genul cel mai receptiv și cel mai popular în zorii noului veac.

Atît este de puternică, în această perioadă de conștientă precizare a pozițiilor, de acută conștiință istorică, influența înțelegerii istorice asupra literaturii, încît nu ni se pare că exagerăm — stimulați de tema pe care o tratăm — cînd spunem că, în ultimă instanță, cele două orientări despre care se vorbește de obicei în legătură cu romantismul sînt rezultatul atitudinii față de istorie. Nu ni se pare că greșim, pentru că atitudinea în fața realității sociale se confundă, tocmai în acel moment, cu atitudinea față de trecutul istoric. Ca niciodată înainte atinge o acuitate extremă sentimentul, alimentat de evoluționismul filozofic amintit mai înainte, că, în procesul dinamic al istoriei, fiecare moment, și mai ales cel pe care-l trăiau oamenii atunci, este plin de toate consecințele unui trecut îndepărtat, este maturizarea unor forțe, ai căror germeni trebuiau căutați cu mult înapoi.

Acum, în preajma revoluției și în timpul ei, apoi în timpul campaniilor napoleoniene, se desemnează cele două tipuri de înțelegere istorică hotărîtoare pentru cele două orientări romantice : cea legitimistă, feudală, de fapt pseudoistoricitate, fiindcă neagă mișcarea istorică și încearcă să justifice prin ficțiune și simboluri încremenirea ; cea pentru care evocarea trecutului istoric devine un stimulent în lupta prezentului. În ultimă instanță și simplificînd, putem afirma că cele două tendințe romantice reprezintă acceptarea sau negarea istoriei.

Romanticii feudali germani au exprimat această negare programatic sau prin simboluri. În introducerea la povestirea *Păzitorii coroanei,* Achim von Arnim recomandă mistificarea istoriei, care

socoteşte el, numai astfel poate deveni materie poetică: *„Poezia nu este adevăr, de felul celui pe care-l pretindem istoriei şi relaţiilor cu contemporanii, ea n-ar fi ceea ce căutăm noi, ceea ce ne caută pe noi, dacă ar putea aparţine pe de-a-ntregul şi în tot adevărul pămîntului, căci orice poezie duce lumea pămînteşte înstrăinată înapoi spre colectivitatea veşnică. Dacă îi numim pe poeţi sacri şi vizionari, şi dacă poezia se poate numi o viziune de un tip mai înalt, atunci istoria se poate compara cu cristalinul din ochi, care nu vede el însuşi, dar este necesar ochiului, pentru a strînge şi a unifica fascicolele luminoase ; structura lui este limpezimea, curăţenia, lipsa de culoare. Cine dăunează acesor însuşiri ale istoriei, acela strică operei de artă derivată din aceasta..."* Povestirea, introdusă prin acest program, arată sensul mitificării istoriei de către romanticii feudali. După o veche legendă, împăratul Barbarossa, închis în peştera Kiffhäuser, avea să reapară pentru a reface imperiul german. Coroana lui, coroana Hohenstaufenilor, aflată în posesia unei misterioase corporaţii „păzitorii coroanei", urmează a fi predată acelui descendent al vechii dinastii care va şti să restaureze imperiul lui Barbarossa. Poate că Berthold, copil găsit, scrib, manufacturist, primar, devorat în veacul al XVI-lea, cînd se desfăşoară povestea, de nostalgia vremurilor feudale şi înştiinţat prin viziuni de înalta lui menire, va fi acest descendent. Şi Anton, zugrav de biserici, şi el urmaş al Hohenstaufenilor, e vestit prin nenumărate semne că va trebui să contribuie la restaurarea imperiului. Povestirea abundă în prevestiri, aventuri ciudate, care necesită descifrare, înlocuieşte ideea constructivă a unităţii Germaniei, promovată de tinerii reuniţi în gruparea Sturm und Drang-ului, cu o mistică ceţoasă, impregnată de teutomania agresivă caracteristică scriitorilor prusaci ai vremii. Ideea încremenirii istoriei şi elogiul lumii feudale alcătuiesc şi pivotul romanului lui Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. Plasat într-un ipotetic secol al XIII-lea şi folosind ambianţa medievală doar pentru sugestiile ei mistice şi simbolice, romanul evocă aventurile tînărului Minnesägner Heinrich von Ofterdingen, în simbolica lui călătorie întreprinsă în căutarea florii albastre. Tîlcul antiistoric al unuia dintre episoade este cu deosebire evident. Heinrich trăieşte o răscolitoare întîlnire cu un schivnic, care îi îngăduie să frunzărească o carte : cartea istoriei trecute şi viitoare. În paginile ei, Heinrich se regăseşte îmbrăcat în costumul altei epoci, dar totuşi el, indubitabil el. Scriitorul ne îngăduie să descifrăm ideea permanenţei şi imuabilităţii stărilor istorice, idee pe care Novalis a exprimat-o şi teoretic în lucrarea *Creştinismul în*

Europa, unde preconiza întoarcerea la marea federaţie medievală, la imperiul dominat de autoritatea bisericii catolice. Pentru schivnicul care-i predă lui Heinrich o lecţie de mistică filozofie a istoriei, istoria este anticamera eternităţii, a vieţii de dincolo. *„Biserica este sălaşul istoriei, iar cimitirul — simbolica ei grădină înflorită."*

Dar ne întîmpină în romantism şi viziunea unei istorii concepute ca un perpetuu conflict; şi selecţia momentelor istorice apte să alcătuiască materia unei opere literare vorbeşte despre această înţelegere. W. Scott se îndreaptă cu predilecţie spre momente de mare încordare şi de criză socială, care antrenează energiile unui popor întreg şi dezlănţuie conflicte obşteşti şi familiale: lupta scoţienilor pentru independenţă în ciclul scoţian; lupta dintre saxoni şi ocupanţii francezi, îndată după cucerirea normandă (*Ivanhoe*); momentul consolidării monarhiei absolute în Franţa, în luptă cu tendinţele centrifugale ale marilor feudali, în zorile lumii moderne (*Quentin Durward*); revoluţia burghezo-puritană din Anglia (*Puritanii*) etc., etc. Aceste momente trăiesc dramatic în elementele lor contradictorii, fiindcă dacă Scott nu vede istoria ca o desfăşurare a luptelor dintre clase, o vede totuşi sub forma unui conflict între învingători şi învinşi, cum se exprimă cîndva.

Viziunea scriitorilor romantici se transmite uneori istoricilor. Augustin Thierry, cel mai democrat şi mai antiindividualist dintre istoriografii romantici francezi, şi-a mărturisit admiraţia pentru romancierul istoric scoţian şi a recunoscut sugestiile hotărîtoare pe care romanele acestuia şi, mai ales, *Ivanhoe*, i le-au oferit în elaborarea lucrării *Istoria cuceririi Angliei de către normanzi*. Thierry îl felicită pe Scott pentru *„meritul de a fi adus primul, în scenă, diferitele rase, a căror fuziune treptată a dus la formarea marilor naţiuni europene"*. *„Care critic al Angliei mai vorbise despre saxoni şi despre normanzi în epoca lui Richard Inimă de Leu? Care a fost istoricul apt să întrevadă, în rebeliunile scoţiene din 1715 şi 1745, măcar şi o urmă a conflictului dintre oamenii de la munte, fiii gaelilor, şi englezii, fiii saxonilor?"* [1] Cu aceasta ne apropiem de problema influenţelor exercitate de literatură asupra studiilor istorice, problemă pe care o enunţam la începutul consideraţiilor de faţă. O tratează Bielinski în contextul oferit de analiza romanelor lui Walter Scott, pe care-l numeşte *„promotorul noii orientări* a

---

[1] Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France, Scrisoarea VI* Paris, Garnier, p. 74.

istoriei" [1]. Modelul lui Scott, între altele, a determinat transformarea istoriei din „discurs", cum era încă în secolul al XVIII-lea, în narațiune artistică și inspirată. În această ordine de idei, Bielinski exprima dezideratul ca *„istoricul să unească studiul riguros al faptelor și documentelor, analiza critică și imparțialitatea rece cu talentul poetic și facultatea într-adevăr creatoare de a grupa evenimentele pentru a realiza un tablou viu, în care sînt observate toate legile perspectivei și ale clar-obscurului"* [2]. Deși problema influențelor exercitate de literatură asupra cercetării istorice nu intră în intenția acestor rînduri, o reamintim pentru a sublinia încă o dată reciprocitatea determinărilor dintre ideile istorice și cele estetice.

Și alți autori romantici de romane istorice vădesc aceeași înclinație pentru epocile de criză. Victor Hugo animă în drame și romane epoci agitate de mari conflicte, epoci paroxistice ; același moment de încordare a luptei dintre monarhie și nobilimea feudală, care a fost domnia lui Ludovic al XI-lea în *Catedrala Notre-Dame* ; anul dictaturii iacobine în *Anul 1793* etc., iar Manzoni, în vastul lui roman istoric *Logodnicii,* zbuciumata epocă a Războiului de 30 de ani, ale cărui orori desfășurate în Italia, pe fondul luptei de eliberare de sub jugul spaniol, au produs împrejurări de natură să antreneze destinele tuturor straturilor sociale.

Epoca medievală, care a stimulat într-atît imaginația romanticilor încît medievalismul a fost socotit o trăsătură a întregii mișcări, e învestită de cele două grupuri de romantici cu semnificații deosebite. Pentru Chateaubriand, veacurile medievale reprezintă triumful catolicismului, și simbolul acestui triumf devine arta gotică, pe care scriitorul o recomandă, o dată cu inspirația creștină, creatorilor de artă. Pentru Vigny, apărător al legitimismului în romanul istoric *Cinq-Mars,* lumea ideală e epoca precapitalistă, epocă dominată de criteriile onoarei, criterii desființate de puterea mercantilă a burgheziei. Lupta între cele două principii — al onoarei și al banului — o urmărește Vigny cu parțialitate nobiliară în toate operele lui. Și dacă în unele — drama *Chatterton* sau chiar în romanul *Cinq-Mars* — Vigny denunță vehement urîtul societății capitaliste, o face nu în numele progresului social, ci cu regretul nobilului înfrînt.

Pentru Scott sau Hugo, evul mediu este epoca de formare a popoarelor moderne, sursa îndepărtată a conflictelor contempo-

[1] Bielinski, *Textes philosophiques choisis,* Editions en langues étrangères, Moscou, 1943, p. 312.
[2] *Idem,* p. 313.

rane, începutul acelui sfîrşit, pe care avea să-l consfinţească Revoluţia Franceză. Romanele medievale de Scott sau Hugo mişună de oameni antrenaţi în conflicte violente. Arcaşii din *Ivanhoe*, conduşi de Robin Hood, asediază castelul lui Front-de-Boeuf, pitoreasca populaţie din „Cour des Miracles" ia cu asalt catedrala Notre Dame, oraşele pulsează de viaţă, spectatorii *moralităţilor* şi *misterelor* se manifestă zgomotos. Sîntem departe de atmosfera saturată de simboluri a povestirilor medievale, datorate romanticilor germani, chiar dacă monştrii lui Hugo, de felul lui Quasimodo, amintesc de ororile romanelor negre, chiar dacă tenebrosul şi concupiscentul Claude Frollo a moştenit unele trăsături ale călugărilor damnaţi din romanele lui Lewis sau din povestirile lui Hoffmann, chiar dacă misterioasele castele în care locuiesc cavaleri demonici „nenumiţi" şi tavernele cu briganzi din *Logodnicii* fac parte din recuzita tradiţională a romanelor medievaliste negre.

Arta gotică, privită de un Chateaubriand ca produsul cel mai tipic al clericalismului medieval, devine un stil popular pentru Hugo, care crede că produsele arhitecturii *„sînt mai puţin opere individuale cît opere sociale, mai degrabă ceea ce zămisleşte un popor în muncă, decît odrasla unor oameni de geniu"*. Cu pasiunea lui pentru formulările formidabil antitetice şi surprinzătoare, Hugo afirmă : *„Ceci tuera cela" (Catedrala Notre-Dame)* : Imprimeria — simbol al Renaşterii laice — va da lovitura mortală arhitecturii — singurul mijloc de expresie a sentimentului popular în veacurile medievale dominate de biserică. Piatra a fost înlocuită de tipar. Şi trebuie să recunoaştem că, atunci cînd formulează enorme analogii istorice şi cînd generalizează hiperbolic şi uneori greşit, Hugo, succesor al revoluţiei şi moştenitor al unei gîndiri evolutive, nu uită niciodată că marile evenimente istorice ca şi marile creaţii ale spiritului îşi au originea în colectivitate. *„Iată că începe perioada furtunoasă a Jacqueriilor, Proghenilor, Ligilor. Autoritatea se clatină, unitatea se bifurcă. Feudalitatea vrea să împartă cu teocraţia, în aşteptarea poporului care va apărea în mod inevitabil şi care-şi va face, ca totdeauna, partea leului... Faţa Europei s-a schimbat. Ei bine, s-a schimbat şi faţa arhitecturii. Ca şi civilizaţia, ea a întors pagina şi spiritul nou al timpului o găseşte gata să scrie la dictarea lui. S-a întors din cruciade cu ogiva, precum popoarele cu libertatea."* Sau : *„Geniul răspîndit în mase, comprimat din toate părţile sub feudalitate ca sub* o testudo *de bronz, negăsind ieşire decît prin arhitectură, a izbucnit prin această artă şi* Iliadele *ei au luat forma catedralelor."*

Este al romanticilor sentimentul marilor mişcări istorice, sentiment în care fuzionează experienţa trăită de generaţia romantică cu efectele receptării unei gîndiri evolutive. Sursele dinamismului şi fluidităţii socotite componente ale viziunii romantice trebuie căutate în revelaţia istoriei, trăită de generaţia contemporană cu revoluţia şi de cea imediat următoare. *„Sentimentul istoric care s-a format la oamenii din preajma lui 1820"*, scrie cercetătorul sovietic B. Reizov, *„era mai înainte de toate sentimentul dinamismului care creează fără încetare valori noi"* [1]. Foametea din Milano şi revoltele pentru pîine, evocate de Manzoni în romanul său, bătălia de la Waterloo, descrisă de Hugo în *Mizerabilii*, atacul arcaşilor în *Ivanhoe* sînt episoade dinamice, privite de romancieri în cauzalitatea lor complexă. În general, epoca în care trăiesc dă scriitorilor romantici o conştiinţă accentuată a marilor transformări, pe care, orientaţi idealist în gîndirea lor, de cele mai multe ori, ei le văd în determinările lor spirituale. Şi totuşi, străfulgerările de determinism materialist nu lipsesc : *„Gutenberg este precursorul lui Luther"*, spune Hugo *(Catedrala Notre-Dame)*.

Spuneam că, spre deosebire de marile prăbuşiri de sistem din timpurile mai vechi, revoluţia care a lichidat era feudalităţii a fost un fenomen conştient, înregistrat de minţile contemporane, un fenomen care s-a impus conştiinţelor cu toată amploarea lui. Contemporanii au avut revelaţia istoriei în forţa şi măreţia ei. Grandoarea evenimentelor trăite sau preluate din amintirea părinţilor dezvoltă simţul măreţiei. De acum înainte trecutul e privit din perspectiva celui care ştie, de la înălţimea celui care a înţeles sensul dezvoltării, pentru că a fost martor la ultimele consecinţe — acestea catastrofice — ale unei maturizări multiseculare. De la înălţimea acestei cunoaşteri cîştigate de pe urma unei puternice experienţe istorice, romanticul îşi îngăduie aprecierea explicit afectivă a evenimentelor, îşi îngăduie salturi temporale în raport cu nivelul epocii evocate. V. Hugo îl pune pe Ludovic al XI-lea să spună, lovind uşor în zidul gros al donjonului Bastiliei : *„Nu-i aşa că n-ai să te prăbuşeşti aşa uşor, draga mea Bastilie ?"*

Această perspectivă de sus — am spune — este, pe de o parte, rezultatul înţelegerii cîştigate de pe urma contemporaneităţii cu o epocă crucială, pe de alta un procedeu literar menit să comunice măreţia. Romanticul socoteşte că sensul marilor mişcări se impune mai evident din perspectivă : perspectiva temporală, aşa cum am

---

[1] B. Reizov, *op. cit.*, p. 158.

încercat să arătăm mai sus, perspectiva spaţială, deopotrivă. E un lucru de mult observat că romanticii evocă cu predilecţie luptele şi mişcările de masă de sus. Nu numai scriitorii. În *Istoria Revoluţiei Franceze*, Jules Michelet descrie, de pe înălţimea unui turn al Bastiliei, înaintarea insurgenţilor : *„De la înălţimea aceasta de o sută patruzeci de picioare priveliştea era imensă, înspăimîntătoare ; străzile, pieţele, pline de popor ; grădina Arsenalului gemea de oameni înarmaţi... Dar iată că din cealaltă parte înaintează o masă neagră de oameni. Este foburgul Saint-Antoine."* [1] Din clopotniţa catedralei, Quasimodo urmăreşte coloana terifiantă a zdrenţăroşilor, invalizilor, cerşetorilor, veniţi în lumina torţelor din „Cour des Miracles", ca s-o salveze pe Esmeralda. Şarjele din romanele lui Walter Scott decurg spectaculos, cavalerii înaintînd cu lăncile întinse în formă de „arici de fier" (*Quentin Durward*). Lupta de la Waterloo e descrisă retrospectiv de un călător care vizitează fostul cîmp de bătălie şi reconstituie în limbaj emotiv etapele luptei, ştiind ce a urmat, avînd, spaţial şi temporal, o vedere de ansamblu. Bătălia decurge spectaculos. Armatele sînt plasate în A. E vorba nu de oameni şi participanţi, ci de armate. Pînă şi dezordinea e spectaculoasă. Amănuntele prozaice, care vor alcătui, pentru scriitorii altor orientări, însăşi substanţa războiului, abia dacă sînt enunţate. Chiar dacă hazardul a guvernat înfrîngerea francezilor la Waterloo, cum afirmă Hugo în *Mizerabilii*, nimic nu poate fi meschin într-o bătălie, care, spune Hugo, n-a fost o bătălie : *„a fost schimbarea de front a Universului"*.

Cu o conştiinţă atît de hipertrofiată a măreţiei evenimentelor istorice, Hugo nu îngăduie nici unui personaj să pronunţe cuvinte care nu sînt istorice. Nu numai lui Napoleon sau Wellington. Vestitul cuvînt al lui Cambronne, socotit istoric, îi produce lui Hugo un delir de retorică romantică, delir care explică enormităţi ca acestea : *„Omul care a cîştigat bătălia de la Waterloo este Cambronne. Să trăzneşti cu un asemenea cuvînt tunetul care te ucide înseamnă să învingi."*

Antidotul faţă de acest hiperbolism istoric se naşte chiar din interiorul mişcării romantice. Heinrich Heine, poet format în spiritul romantismului, polemizează violent în eseul *Şcoala romantică germană* (1836) cu medievalismul romantic, fidel aliat al Germaniei absolutiste şi feudale. În poemul satiric *Germania — o poveste de iarnă* (1844), spiritul polemic al lui Heine se complace în atmosfera

---

[1] J. Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, vol. 1, p. 195.

farsei bufone sub înfăţişarea căreia e prezentată istoria recentă a Germaniei. Parodia, persiflajul, sarcasmul, chiar obscenitatea slujesc deprecierii prin ridicul a unor personaje şi evenimente istorice cu efecte nocive. Parodia grotescă nu cruţă veacurile medievale (vezi strofele sugerate de revederea mormîntului lui Carol cel Mare la Aachen), veacuri socotite de romanticii feudali chintesenţă de poezie (şi Heine aminteşte în treacăt de recuzita poetică medievalistă : cruciade, turniruri, cavalerism, iubire trubadurescă). Polemica vizează şcoala romantică şi medievalismul ei hiperbolic, dar mai ales un ev mediu, nemăsurat prelungit, în Germania, pînă în zilele poetului.

Am insistat asupra perspectivei spaţiale şi temporale a romanticilor, nu numai pentru urmările ei estetice, ci pentru că ea ne apare consecinţa unui anumit tip de înţelegere a istoriei. Indubitabil, măreţia istoriei se asociază la romantici cu revelaţia participării maselor la marile evenimente istorice. Certitudinea acestei participaţii nu duce totdeauna la investirea maselor cu un rol decisiv în istorie, dar duce, pentru toţi romanticii progresişti, la o deplasare a accentului de pe conducătorul de oaste, de pe capul încoronat, de pe personajul recunoscut de istorie spre personajul fictiv, neconsemnat de istorie, spre anonimul care devine erou. Dramele romantice nu poartă, de obicei, titluri sugerate de nume şi personaje cu existenţă istorică, şi acest fapt este semnificativ şi pentru natura conflictului. Ele nu se numesc *Richard al III-lea, Henric al IV-lea, Alexandru, Baiazid, Rodoguna, Don Carlos, Maria Stuart, Wallenstein.* E drept că se intitulează uneori *Maria Tudor* sau *Lucreţia Borgia,* dar faptul nu ne izbeşte prin frecvenţă. Iar atunci cînd poartă titlul de *Catilina,* ca drama romantică de tinereţe a lui Ibsen, ele întreprind reabilitarea unui personaj hulit de istorie. Este a romantismului tendinţa de reabilitare a făpturilor înnegrite de tradiţia religioasă sau istorică, de la Lucifer pînă la Catilina. Hernani, care dă numele dramei lui Hugo, este un brigand cu suflet ales, de incertă existenţă istorică, dar el îl umbreşte pe Don Carlos, viitorul Carol Quintul ; în *Regele se amuză,* conflictul psihologic se desfăşoară în sufletul grotescului bufon Triboulet ; în *Ruy Blas,* personajul principal este valetul ajuns ministru, iar în *Marion Delorme,* regele Ludovic al XIII-lea are o apariţie episodică, iar apariţia cardinalului, despre a cărui tiranie e vorba neîncetat, se reduce la cuvintele rostite de acesta dintr-o litieră acoperită. În drama istorică a lui Musset, *Lorenzaccio,* personajul cel mai interesant, mai complex, care strînge toate firele conflictului, e conspiratorul devenit măscărici, doborît

pînă la urmă de povara păcatelor, pe care şi le însuşeşte din mimetism şi dintr-o greşită strategie. Despot-vodă al lui Alecsandri e un aventurier dubios, tratarea poetică a domniei lui o numeşte autorul „legendă istorică". Exemplele pot fi multiplicate.

Deocamdată amintim ceea ce s-a mai spus în legătură cu eroul romantic : investit cu însuşiri de bravură, nobleţe sufletească, onestitate etc., el nu se încadrează unei categorii sociale riguros definite, dar aparţine de obicei unei lumi dispreţuite de opinia conformistă, din pricina unor prejudecăţi sociale sau morale : bandit sau haiduc, ca atîtea personaje ale lui Hugo sau Scott, valet ca Ruy-Blas, ţigan ca Răzvan din tardiva dramă romantică a lui Hasdeu, bufon de profesie ca Triboulet sau din calcul politic ca Lorenzaccio, curtezană cu suflet curat ca Marion Delorme etc., etc. — iată personajele care au parte de simpatia creatorilor lor romantici şi polarizează acţiunea în jurul lor. Inadaptabilitatea unora dintre aceşti eroi certaţi cu legea, în anarhică opoziţie cu societatea, nu lipsiţi de tenebre (Hernani, Lorenzaccio, Innomato), este rezultatul transpunerii în plan istoric a unei trăsături pe care o găsim la mai toţi eroii romantici, de la Childe Harold la Evgheni Oneghin şi Peciorin. Este ecoul literar al decepţionismului postrevoluţionar.

Fireşte, această ierarhie nu e străină de răsturnarea valorilor sociale şi morale operată de revoluţia burgheză, care, chiar dacă a înlocuit o exploatare prin alta, a arătat totuşi forţa celor pînă atunci obscuri, ignoraţi sau dispreţuiţi, nu e străină nici de sentimentele generoase şi democrate ale romanticilor progresişti.

Că mulţimile se mişcă în literatura romanticilor, că simţim în primul-plan sau în planuri mai îndepărtate vuietul lor, este un fapt care se impune oricărui cititor. *„În romanele lui Scott,* scrie Bielinski, *mulţimile se agită, pasiunile se stîrnesc, e o fierbere de preocupări mari şi mici, înalte şi mărunte, şi prin toate acestea se exprimă spiritul epocii, surprins pe viu, cu o artă uimitoare."* [1] Freamătul mulţimii asigură pînă tîrziu în poezia epică a romanticilor (în *Albigenzii* lui Lenau, în episodul luptei de la Rovine din *Scrisoarea a III-a* de Eminescu) mişcarea, fluiditatea, tumultul — elemente de structură ale esteticii romantice. Dar în cumpăna evenimentelor istorice, masa care cîntăreşte prin forţa cantitativă nu joacă rolul decisiv. Acesta este al eroului — fie exponentul revoltei populare, ca Robin Hood *(Ivanhoe),* fie rebelul certat cu societatea, franctirorul anarhic (Hernani sau Rob Roy). Într-o

---

[1] Bielinski, *op. cit.,* p. 328.

pagină din romanul său *Logodnicii*, Manzoni, care a știut să arate reacția mulțimilor în momente de mare calamitate (războiul, ciuma, foametea), a dat o caracterizare a masei, conformă înțelegerii celor mai mulți romancieri romantici : *„Ceea ce alcătuiește masa, aș spune chiar materialul răscoalei, este o gloată, un amestec de oameni, care, în măsură mai mică sau mai mare și prin nuanțe și gradații infinite, țin de una dintre cele două extreme : puțin înfierbîntați, puțin vicleni, puțin porniți pe o anumită dreptate, așa cum o înțeleg ei, puțin însetați să vadă o grozăvie strașnică, deopotrivă pușî pe ferocitate și pe milă, pe adorație și ură, după cum se ivește prilejul de a resimți în toată plenitudinea unul sau altul din aceste sentimente, lacomi în orice clipă să afle și să creadă o veste grozavă, îmboldiți de nevoia de a striga, de a aplauda sau de a urla împotriva cuiva. (...) Totuși pentru că, în astfel de împrejurări, masa aceasta dispune de cea mai mare forță, fiecare dintre taberele active își folosește toată iscusința pentru a o atrage de partea sa, pentru a o stăpîni..."* Masa e, după cei mai mulți scriitori romantici, puternică, spontană, dar lipsită de conștiința limpede a țelurilor ei. Există apoi reprezentanții masei, apariții episodice sau personaje principale, prin intermediul cărora se concretizează voința și destinul poporului ca și sentimentele autorului față de ele. Aparițiile episodice ale oamenilor din popor sînt numeroase în literatura romantică : Gurth și Wambo în *Ivanhoe* ; Limbă-Dulce și Jumătate în *Despot-vodă* etc., etc.

Personajele istorice sînt rar plasate în centrul unei opere romantice. La Walter Scott, în focarul acțiunii apare de obicei o pereche romantică de îndrăgostiți, destul de convențional zugrăvită, după cum a observat Bielinski. Nici „logodnicii" lui Manzoni, ca personaje, nu ne întîmpină cu o psihologie foarte diferențiată, cu o viață sufletească bogată. Povestea lor e destul de palidă și convențională, importantă numai în măsura în care interferează cu evenimente istorice de mare amploare și în care polarizează simpatia autorului pentru oamenii simpli. Dinamismul, istoricitatea personajelor romantice — cu toate lacunele amintite — se datorește împletirii destinelor individuale cu mersul evenimentelor istorice. De aceea, romanele istorice amintite tind spre o cuprindere vastă a peisajului social. Povestea dramatică a logodnicilor prilejuiește lui Manzoni o secțiune în societatea feudală italiană a secolului al XVII-lea, un tablou unde sînt prezenți odioșii ocupanți spanioli, feudalitatea abuzivă, burghezia orașelor și țărănimea.

Aventurile lui Waverley şi Rob Roy antrenează fapte cruciale din istoria Scoţiei în perioada dramatică a dizolvării societăţii gentilice. Povestea lui Quentin Durward, soldat în garda scoţiană a lui Ludovic al XI-lea, ca şi aceea a Esmeraldei, desfăşurată în umbra catedralei, se impregnează de atmosfera societăţii franceze în momentul consolidării monarhiei absolute. Relaţii complicate şi contradictorii între diferitele categorii sociale, în momente de încordare a istoriei, determină soarta personajului sau personajelor fictive ce stau în centrul operei literare. Tocmai pentru că ilustrează dependenţa destinului individual de forţele obiective sociale sînt pătrunse operele romanticilor progresişti de spirit popular. Şi, dacă în scenele de masă, foarte frecvente în aceste opere, forţa combativă a poporului nu este arătată şi ca forţă conştientă, este caracteristic faptul remarcat de cercetătorii literari că rolul corului din tragediile antice, rolul de comentator şi judecător al evenimentelor, este preluat în epoca romantică de personajul anonim în scene de masă.

Ce devin în această configuraţie personajele istorice, figurile cu existenţă reală, ale căror fapte istoria le-a consemnat ?

Progresele realizate de istorie ca ştiinţă în tot lungul secolului al XVIII-lea, mai ales în urma Revoluţiei Franceze, impun scriitorilor un anumit respect pentru faptul istoric autentic, respect ce se traduce printr-o documentaţie aprofundată, uneori transparentă în paginile romanelor istorice. Manzoni se referă neîncetat la documente, polemizează cu istoricii care privesc evenimentele în altă lumină decît el, reproduce — *in extenso* — ordonanţe, proclamaţii, acte oficiale etc., inaugurînd astfel ceea ce se va putea numi mai tîrziu romanul documentar. Victor Hugo, sărind cu uşurinţă din planul imaginaţiei în acela al istoriei, se referă şi el la cronicari şi documente de epocă. Figurile istorice impun aşadar scriitorilor romantici o anumită rigoare în tratare, rigoare care exclude libertăţile pe care şi le puteau lua un Shakespeare şi, mai ales, tragedienii clasici, interesaţi de evenimente şi fapte doar în măsura în care ele vădeau conflictul dintre pasiunile eterne. Rigoare care însă nu exclude erori şi idealizări. Richard Inimă-de-Leu, pe care istoria ni-l arată ca pe un aventurier lipsit de scrupule, gata să-şi vîndă regatul, la nevoie, regelui francez, încarnează în *Ivanhoe* pe unificatorul poporului englez. Maria Stuart rămîne în literatura preromantică şi romantică în chip de victimă patetică a invidiei Elisa-

bethei. Cardinalul Borommero, personaj cu existenţă reală, îi apare lui Manzoni ca o întruchipare a forţelor binelui într-un secol de infern. În general însă, subordonate forţelor populare (ceea ce explică împingerea lor în planuri lăturalnice ale naraţiunii), personajele istorice se bucură de aprecierea autorului în măsura în care contribuie la realizarea unei tendinţe socotită progresistă. Scott îl aprobă pe Richard pentru că socoteşte că împăcarea dintre saxoni şi normanzi, mijlocită de el, a fost un fapt constructiv în istoria Angliei, iar pe regele Ioan îl vede respingător pentru că, vîndut feudalilor normanzi, se opune acestei unificări. Ludovic al XI-lea, evocat de W. Scott în *Quentin Durward* şi de V. Hugo în *Catedrala Notre-Dame,* a prilejuit ambilor scriitori portrete istorice magistrale. Fără să idealizeze sau să simplifice personalitatea acestui rege ipocrit şi superstiţios, tiranic şi cinic, dar convins, ca atîţia monarhi ai timpului, că pentru scopul unificării regatului orice mijloc e bun, ambii scriitori comunică ideea coincidenţei dintre faptele regelui francez şi tendinţele obiective ale istoriei. În acelaşi fel, fără să-i urce pe un piedestal care să le confere monumentalitate intangibilă, aşa cum va face Carlyle cu „eroii" istoriei, scriitorii romantici ne transmit portrete realiste în sensul istoric ale lui Cromwell, Francisc I etc., etc. Optimismul istoric care se desprinde din opera multor romantici îşi are sursa în această subordonare a destinelor individuale marilor ţeluri ale istoriei, ţeluri pe care — după părerea autorilor — în chip conştient sau inconştient şi îndemnaţi de conducători care şi le însuşesc, le înfăptuiesc masele. Revelaţia unei desfăşurări evolutive, în care fiecare etapă este rezultatul celor anterioare şi pregăteşte o nouă etapă superioară ei, revelaţie prilejuită scriitorilor romantici deopotrivă de contemporaneitate ca o epocă frămîntată şi de asimilarea gîndirii istorice a veacului anterior pare impulsul întregii literaturi istorice a romantismului progresist. Simbolic, acest optimism s-a exprimat într-un epos romantic, a cărui idee şi fir conducător este încrederea în mersul ascendent al omenirii : *Legenda veacurilor* de Victor Hugo. În plină maturitate şi într-un moment în care romantismul salvat de epigonism de forţa creaţiei hugoliene e contemporan cu orientări decadente, V. Hugo urmăreşte să dea o frescă a umanităţii, să arate mersul omenirii din timpurile străvechi, biblico-legendare, pînă în viitorul necunoscut de el, pînă în secolul al XX-lea, utopic închipuit în ultimele poeme. Ideea cărţii e rezumată în prefaţă : *„Să exprim umanitatea într-un soi de operă ciclică, să o zugrăvesc succesiv şi simultan sub toate aspectele — istorie, legende, filozofie, religie,*

știință, care se rezumă toate într-o singură și imensă mișcare ascendentă spre lumină ; să arăt într-un fel de oglindă întunecată și luminoasă acea figură mare, una singură și multiplă în același timp, lugubră și strălucitoare, fatală și sacră — Omul — iată din ce gînd, din ce ambiție, dacă vreți, a izvorît Legenda veacurilor". Eposul lui Hugo urcă, însuflețit de această încredere, din vremurile legendare pînă în epoca anticipată de Hugo și reprezentată simbolic prin nava cerească, ce străbate spațiile interplanetare, pînă în secolul al XX-lea. Utopia devine la romanticii dominați de ideea timpului proiectare istorică, temporală, după ce secole de-a rîndul, de la Morus și Campanella pînă la Swift, fusese rezolvată sub semnul spațialității.

Romantismul este prielnic poemelor sociogonice. Optimiste ca *Legenda veacurilor,* pesimiste în spirit schopenhaurian ca ciclul de tinerețe al lui Eminescu *Memento mori,* care evocă aneantizarea succesivă a civilizațiilor, aceste poeme adoptă de obicei ideea alternanței dintre măreția și decăderea imperiilor — *„Din mărire la cădere, din cădere la mărire"*, spune Eminescu și nuanțează dialectic alternanța : *„Sîmburele crud al morții e-n viață..., și-n mărire afli germenii căderii."* Decăderea se săvîrșește și ea sub semnul grandiosului, fie că e descrisă în chip de catastrofă (Sodoma și Gomora distruse de *„Focul căzut din cer"* în *Orientalele* lui Hugo), fie că e descifrată în măreția volneyan concepută a ruinelor *(„Memfis, Teba, țara-ntreagă coperită-i de ruine... Sub nisipul din pustie cufundat* e *un popor"*, scrie Eminescu în *Egipetul).*

Ni se pare că, tocmai din pricina conștiinței istorice accentuate, vădită de generația romantică, prima care a fructificat epocala lecție a revoluției, consecințele atitudinii față de istorie asupra gîndirii estetice sînt mai însemnate în cazul romantismului decît în cazul tuturor mișcărilor literare amintite pînă acum.

Există însă în atitudinea romantică față de istorie carențe cu serioase urmări asupra sistemului estetic chiar și al celor mai generoși, mai consecvent populari dintre romantici. Limitele istoricității romantice explică lacune de oglindire realistă și semne de primitivism psihologic, cu care ne întîmpină cîteodată scrierile romanticilor.

Filozofia — fie ea și evolutivă — pe care au adoptat-o romanticii a fost de cele mai multe ori o filozofie idealistă. Nu vorbim de romanticii feudali germani, hrăniți cu idealismul lui Kant, Fichte, Schelling, ci de scriitori romantici profund solicitați de realitatea socială. Shelley, poetul solidar cu cauza proletariatului englez, n-a

vorbit de pe o platformă filozofică bine consolidată, ci a îmbinat în opera lui accente de idealism platonician, ecouri ale materialismului francez iluminist, scăpărări de gîndire dialectică de sursă antică sau modernă. Confuzia filozofică sporeşte atunci cînd poetul receptează influenţe manicheiste, chiar şi într-un poem al protestului social cum este *Revolta din Islam,* unde conflictul pare să se desfăşoare nu între două forţe sociale antagonice, ci între principiul metafizic al binelui şi al răului. Regăsim astfel de accente în opera multor romantici, printre ei Byron şi Lermontov. În mijlocul acestui labirint, poetul descoperă firul ce duce la lumină în gîndirea utopică, şi aceasta reprezintă etapa filozofică cea mai înaintată atinsă de romanticii progresişti.

Fireşte, concepţia despre istorie este tributară acestor confuzii, care au înceţoşat adesea tabloul societăţii contemporane şi trecute pentru ochii romanticilor. Caracterul relaţiilor dintre diferitele categorii sociale, surprins de Balzac cu luciditate de realist pînă şi în detalii economice, ceea ce-i îngăduia lui Engels să declare că a învăţat mai mult din opera lui Balzac *„decît din toţi istoricii, economiştii şi statisticienii de profesie ai epocii, luaţi laolaltă"* [1], nu se impune cu tot atîta evidenţă romanticilor. La fel şi caracterul relaţiilor dintre oameni în trecutul mai depărtat sau mai apropiat. Opera lui V. Hugo abundă în erori de interpretare istorică. Insurecţia din 1832 este, după el, rezultatul activităţii unui grup de studenţi entuziaşti, „Amicii A.B.C.-ului" (*Mizerabilii*) ; Anglia veacului al XVIII-lea, Anglia de după „glorioasa revoluţie", care a adus la cîrma ţării pe „meşterii plusvalorii", este încă pentru el Anglia nobiliară, unde cuvîntul hotărîtor îl rosteşte camera lorzilor (*Omul care rîde*). Teroarea e înfăţişată cu neînţelegerea celui mai popular moment al Revoluţiei Franceze *(Anul 1793),* iar figura lui Napoleon creşte sau scade în amploare sub impulsul unor criterii subiective : admiraţia pentru cel pe care, slujindu-l, tatăl poetului socotea că slujeşte revoluţia ; ranchiuna pentru cel care s-a arătat nerecunoscător faţă de generalul Hugo ; din nou admiraţie faţă de cel care, în contrast cu „Napoleon cel Mic" — inamicul de moarte al poetului — recapătă proporţii de gigant.

Astfel de confuzii de ordin filozofic şi istoric nu trebuiesc pierdute din vedere în stabilirea consecinţelor estetice ale atitudinii romantice faţă de istorie. Consecinţe tematice, în primul rînd. Isto-

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 137.

ricitatea cuprinde întreg domeniul literaturii, manifestîndu-se în alegerea unor teme prin excelenţă dinamice, prin sublinierea devenirii caracterelor. Caracterele romantice se schimbă şi aceste schimbări se petrec — în mod plauzibil sau nu — în urma unor experienţe vitale. Jean Valjean se transformă dintr-un ocnaş abrutizat într-un iubitor de oameni, gata să se jertfească pentru cauze generoase, în urma întîlnirii cu angelicul Myriel Bienvenu ; Marion Delorme devine din curtezană venală iubită pură, în urma revelaţiei iubirii pe care i-o dă Didier ; misteriosul Innomato se preface dintr-un demon într-un înger, tot datorită unei întîlniri revelatoare cu o faţă bisericească, întîlnire în urma căreia ticăloşia vieţii lui de pînă atunci îi apare în toată grozăvia etc., etc. Această istoricitate a caracterelor, schematic realizată de romantici din pricina aspectului antitetic sub care li se înfăţişa viaţa, va fi altfel, mai subtil şi mai veridic realizată la scriitorii realişti ai veacului.

Cît priveşte antitezele, ele nu sînt, în literatura romantică, doar nişte figuri poetice, ci rezultatul unei viziuni. Dacă V. Hugo introduce tardiv abuzul de antiteze, care creează tuturor operelor lui o simetrie schematică şi artificială, descoperim viziunea antitetică — atît în ceea ce priveşte gruparea personajelor, cît şi în interiorul fiecărui personaj — la toţi romanticii. În *Ivanhoe* Richard Inimă-de-Leu, întruchipare a lealităţii cavalereşti, e bun, viteaz, generos. Fratele lui, Ioan-Fără-Ţară, e laş, perfid, trădător. În *Logodnicii*, îngerii (cardinalul Federigo Borromero sau călugărul capucin Cristoforo) intră în conflict cu demonii (Rodrigo etc.) ; toate personajele romanelor lui Dumas sînt concepute dual şi antitetic : nobila victimă Dantès în faţa călăilor lui ; perfida Lady Winter faţă în faţă cu lealii muşchetari etc.

Fiecare erou în parte este el însuşi o structură antitetică. În monstrul Quasimodo sau în grotescul Triboulet se ascunde o inimă generoasă, un spirit gata de jertfe ; sub înfăţişarea unui negustor onorabil palpită inima vitează a haiducului Rob Roy. Contrastele se pot crea artificial, dînd personajului un nume care să-i contrazică firea.

Nu vrem să forţăm concluziile noastre despre influenţa înţelegerii istoriei asupra esteticii literare, afirmînd că această viziune antitetică s-ar datora măcar şi în parte adopţiunii de către romantici a concepţiei hegeliene despre antagonismele creatoare şi negarea negaţiei. Hegel a fost puţin cunoscut dincolo de graniţele Germaniei în primele decenii ale veacului al XIX-lea şi, în această perioadă, estetica romantică este pe deplin elaborată. O influenţă

certă a ideilor hegeliene în poezia romantică descoperim poate doar la poetul austriac Lenau, cu deosebire în poemul *Albigenzii* din 1842. Suita de treizeci şi două de tablouri inspirate de mişcarea ereticilor albigenzi din Sudul Franţei şi de expediţia de exterminare ordonată de papa Inocenţiu III, în cel de al treisprezecelea veac vorbeşte despre adeziunea poetului la dialectica hegeliană — aşa cum vorbesc, de altfel, şi alte mărturii ale lui Lenau — nu numai pentru că Lenau îngăduie unor personaje din secolul al treisprezecelea să exprime idei hegeliene (în tabloul intitulat *Petrecerea,* Almerich vesteşte sosirea epocii spiritului prin desăvîrşirea unui mistic proces trifazic), ci mai ales pentru că viziunea istorică a poemului e dialectic orientată. Există, în poem, episoade de iubire şi de luptă, descrieri de masacre şi asedii, există personaje mînate de sentimente puternice, acaparatoare : iubire, credinţă, dragoste de libertate, fanatism, ură. Ideea că omenirea realizează prin lupte înverşunate şi distrugeri izvorîte din ură progresul şi se apropie astfel de era libertăţii, aşa cum natura în drumul ei spre lumină şi libertate stîrneşte durere şi moarte, e exprimată în poezia care deschide ciclul. Lupta în istorie se dă, spune poetul în altă secvenţă (*În zadar*), de către eroul Gînd (Gedanke) — de fapt spiritul universal hegelian — care nu poate fi înfrînt cu armele conţilor *„atunci cînd vrea să aducă omenirii libertatea, cînd vrea să înflorească şi să cînte prin istorie"*. Finalul ciclului comunică ideea continuităţii istorice a luptei pentru libertate : după albigenzi, urmară husiţii... după Hus şi Ziska Luther, Hutten... apoi cei care au dărîmat Bastilia. „Şi aşa mai departe" — încheie poetul, proiectînd în viitor ascensiunea omenirii spre libertate.

Despre influenţe hegeliane certe în opera altor romantici ar fi imprudent să vorbim. Îndrăznim totuşi să afirmăm că natura conflictuală, pe care — contemporani cu o societate în care antagonisme acute se rezolvă prin violenţă — o atribuiau romanticii istoriei a contribuit la viziunea lor antitetică.

Prima jumătate a veacului al XIX-lea era de natură să ofere contemporanilor imaginea unei societăţi şi a unei lumi a cărei esenţă însăşi este opoziţia antitetică, ireconciliabil antitetică. În Franţa, după prăbuşirea sistemului feudal şi vijelioşii ani ai imperiului, regalitatea şi nobilimea feudală mai cunosc un ultim răgaz, care se numeşte Restauraţia. Burghezia liberală pune capăt acestui răgaz prin revoluţia din iulie 1830, revoluţie în care apare la suprafaţă cu violenţă antagonismul ce se desemnase şi în revoluţia din 1789, antagonismul dintre burghezie şi păturile populare. Urmează anul

1848, care precizează fără putinţă de negare opoziţia dintre burghezia trădătoare a ideilor revoluţionare şi proletariat. În Anglia, această perioadă e contemporană cu primele manifestări ale proletariatului englez, a cărui strîngere de rînduri va duce — spre mijlocul veacului — la mişcarea cartistă. În alte ţări, lupta socială se îmbină cu aceea de eliberare naţională (Spania, Grecia, Italia, Ungaria, Polonia, Ţările Romîne), sau pentru unificare (Germania, Italia). Ambianţa socială este hotărît prielnică unei concepţii antitetice asupra lumii. Repetăm însă, în legătură cu romantismul, ceea ce am accentuat mereu în aceste consideraţii. Atît concepţia antitetică a romanticilor, cît şi viziunea lor precumpănitor globală, cît şi alte trăsături ale esteticii lor sînt influenţate de concepţiile istorice, nu sînt însă exclusiv efectul acestor concepţii.

Despre fructificarea lecţiei istoriei în ceea ce priveşte selecţia eroului romantic şi raportul lui cu masa — am vorbit. Am amintit, de asemenea, că simţul grandiosului, pe care îl posedau în mod hipertrofic romanticii, ca şi înclinarea lor spre perspectiva de ansamblu, spre viziunea sintetică şi spectaculoasă — cu toate avantajele estetice, dar şi dezavantajele pe care o astfel de viziune le comportă cît priveşte psihologia personajelor şi motivarea faptelor lor — se datoresc unei concepţii după care istoria înaintează prin conflicte mari, conflicte ce angajează forţe imense şi antrenează caractere puternice. În ciuda a ceea ce pare absurd şi iraţional, sensul, direcţia principală a acestei uriaşe desfăşurări sînt ascendente. De aci optimismul istoric, exprimat explicit în opere ca *Legenda veacurilor*.

Experienţa social-istorică i-a convins pe romantici nu numai de continuitatea fazelor istoriei, ci şi de varietatea lor. Ideea transformistă şi evolutivă, pe care romancierii şi poeţii timpului au descoperit-o în Vico sau Herder — aceştia binecunoscuţi romanticilor (Michelet îl traduce şi-l adoptă pe Vico, Edgar Quinet pe Herder) — au favorizat înţelegerea şi intuirea particularităţilor specifice, de ordin material şi moral, ale unei anumite epoci istorice.[1] Iluminiştii vorbiseră despre varietatea moravurilor, socotindu-le pe acestea în mod hotărîtor determinate de variaţiunile de climat. Dar climatul schimbîndu-se, pe o suprafaţă dată, mai încet şi mai puţin percep-

---

[1] Ajunge să amintim de vestita prefaţă la *Cromwell* şi de incursiunea istorică a lui Hugo, care deslușește trei etape în evoluţia poeziei — lirică, epică şi dramatică — pentru a recunoaşte datoria romanticului francez faţă de gîndirea lui Vico.

tibil decît relaţiile sociale şi atmosfera istorică, opera scriitorilor din veacul al XVIII-lea ne întîmpină prin exotism, şi nu prin culoare istorică. La romantici, culoarea istorică şi locală e social şi temporal determinată şi, în cele mai valoroase opere romantice, ea ne înlesneşte, o dată cu perceperea amănuntelor materiale de viaţă, intuiţia unei epoci în specificul ei cel mai palpabil. Dar şi aici trebuie făcute disocieri. Există culoare locală care se exprimă doar prin costumaţie şi interioare, alta mai cuprinzătoare care presupune evocarea moravurilor, a modului de gîndire specific unei epoci, a unei mentalităţi şi, dacă extindem, chiar şi a unei psihologii colective, rezultată tot din condiţiile sociale şi materiale de viaţă. Teoretic, Victor Hugo se arată, în prefaţa la *Cromwell,* convins de acest lucru : *„Culoarea locală nu trebuie să se găsească la suprafaţa dramei, ci în adînc, în chiar inima operei, de unde ea se răspîndeşte în afară, de la sine, în chip firesc şi egal, în toate colţurile dramei, ca seva care urcă din rădăcină pînă la cea din urmă frunză a copacului. Drama trebuie să fie radical impregnată de această culoare a timpurilor, ea trebuie, într-un fel, să se afle în aer, astfel încît să nu ne dăm seama decît intrînd şi ieşind că am schimbat decorul şi atmosfera."* În practica literară, autorul prefeţei-manifest a omis adesea realizarea fuziunii dintre culoare şi psihologie, în dramă (*Burgravii*) ca şi în romane (*Omul care rîde*). Culoarea locală şi analiza psihologică nu sînt, evident, fapte ireconciliabile într-o operă literară, dar romanticii au înclinat vădit către prima. Aci se impune însă şi o distincţie cerută de specificul genurilor literare. Lesnicioasă într-un roman, într-o operă epică, unde nici o oprelişte nu stă în calea descrierilor şi sugestiilor ţinînd de viaţa materială a personajelor, „culoarea" se realizează prin alte mijloace în dramă, rezistentă prin însăşi structura ei unor astfel de dezvoltări. Victor Hugo, ispitit de recorduri, a încercat uneori să înfrîngă acest specific. În *Marion Delorme* el încearcă, la un moment dat, să adapteze dramei mijloace împrumutate genului epic şi dă o evocare a Parisului „monden" din timpul lui Ludovic al XIII-lea :

...Corneille dispute iscă. L-au decorat pe Guiche,
Ast este duce. Fleacuri cu sacul. Cum spun, deci :
Au spînzurat o droaie de hughenoţi — treizeci.
Dueluri cu duiumul : D'Angennes pe trei se bate
Cu Arquien că umblă cu horbote brodate.
Pe Lavardin, în zece, Pons cred că-l schilodi
Fiindcă i-o suflase pe soaţa lui Sourdis.

Sourdis şi cu d'Ailly se bat pentru-o actriţă ;
Lachâtre — cu Nogent, fiindcă, din peniţă
Lăsase-n Colletet, la vers, un dezacord.
Nepotriviri de oră — ies Margaillon şi Gords.
Gondícu d'Humière pe locu-n străini se-nţeapă.
Dintr-un pariu pe-o javră de rasă şi pe-o iapă,
Familia Soubise cu-ntregul neam Brissac.
Caussade şi Latournelle...c-aşa le-a fost pe plac,
În glumă. Latournelle a sucombat în terţă... [1]

În realitate, această evocare a unei lumi frivole, bătăioase, care-şi desfăşoară plăcerile demente pe fondul tragic al execuţiilor religioase, se face nu cu mijloace dramatice, ci epice. Dramatic, culoarea istorică se realizează mai ales prin psihologii specifice, psihologii care s-au impregnat de atmosfera unei epoci. Aşa realiza Shakespeare atmosfera şi o făcea magistral, cu toate anacronismele şi inadvertenţele lui voite şi involuntare.

Romanul însă dispune de timp şi spaţiu nelimitat. Şi romanticii au folosit din plin această largheţe pentru a evoca o epocă în detalii pregnante. Din romanele lui W. Scott ştim cum trăiau, cum se îmbrăcau, cum vorbeau, cum mîncau, cum luptau, cum se distrau oamenii unei epoci istorice îndepărtate. Victor Hugo ne descrie străzile Parisului în veacul al XV-lea şi canalele Parisului în 1832. Moravurile acelei „pègre" din „Cour des Miracles" îl fascinează, ca şi argoul banditilor în *Mizerabilii*. Ciuma din Milano, lazaretul ciumaţilor, transportarea şi înhumarea morţilor îi prilejuiesc lui Manzoni tablouri de un colorit violent şi macabru. Toate acestea reconstituie ambianţa unei epoci, dar ea rămîne goală, nepopulată, atîta vreme cît specificul nu cuprinde şi oamenii. Cînd Stendhal a spus că Walter Scott descrie minunat un colan de pe gîtul unei femei, dar nu şi ce se petrece în cugetul ei, a exprimat disproporţia dintre istoricitatea ambianţei şi anacronismul sau atemporalitatea unora dintre caracterele romantice. Convenţionali şi romantici, îndrăgostiţii lui Scott suspină, schimbă bileţele, se deghizează şi se regăsesc într-un happy-end moralizator, la fel, în toate romanele istorice, indiferent de epoca evocată. Psihologia logodnicilor lui Manzoni e sumară şi atemporală. Cînd psihologia se realizează conform cu anumite locuri comune, care asimilează caracterele cu costumaţia şi mobilierul, rezultatul este şi mai schematic. Muşche-

[1] În traducerea lui Romulus Vulpescu.

tarii lui Dumas sînt concepuţi ca o aplicare practică a eticii muşchetăreşti. Ne aflăm în faţa pitorescului psihologic, ale cărui efecte schematizatoare sînt la antipodul istoricităţii psihologice. Acest tip de pitoresc este una din consecinţele defectuoasei înţelegeri a raportului dintre individ şi masă în istorie, înţelegere care acordă adeseori mulţimii rolul de „mare mută" şi eroului rolul de purtător de cuvînt al masei necuvîntătoare. În această defectuoasă înţelegere ni se pare că desluşim cauza pentru care o epocă istorică, însufleţită de scriitorii romantici în detalii vii de moravuri, în elemente palpabile de viaţă materială, în tot ceea ce este socotit a alcătui „coloritul", nu trăieşte totdeauna tocmai în ceea ce ar trebui să alcătuiască însăşi substanţa unei opere literare : oamenii, personajele. Eroul romantic al dramelor şi romanelor istorice nu este totdeauna personajul veacului care l-a născut în realitate, fiindcă istoria veacului său nu-i modelează psihologia, nu-l străbate. El rămîne adesea, indiferent dacă se numeşte Ivanhoe, Quentin Durward, Hernani, Răzvan sau d'Artagnan, identic cu sine însuşi ca erou şi întruchipare a idealurilor generoase ale epocii romantice, proiectată îndărăt, în toate epocile istorice.

În unele ţări, realismul critic e contemporan cu romantismul. În 1830, în anul revoluţiei din iulie, are loc vestita bătălie a lui *Hernani,* care pecetluieşte victoria romantismului francez asupra clasicismului. Tot atunci apare una dintre primele opere, pe care le socotim ilustrative pentru realismul critic francez : *Roşu şi Negru* de Stendhal. În Rusia, Puşkin fuzionează în opera sa elemente romantice cu altele realist-critice. Faţă de aceleaşi evenimente politice şi aceleaşi împrejurări sociale, se desemnează două tipuri de reacţiuni artistice, diferite între ele. Diferite, dar nu în categorică opoziţie. Coexistenţa lor în interiorul aceleiaşi personalităţi literare o dovedeşte. Despre imposibilitatea de a găsi orientări literare pure s-a mai vorbit. Nici un curent literar n-a născut opere de o puritate chimică în ce priveşte metoda folosită. Cu atît mai mult se suprapun parţial operele unor orientări aproape contemporane, cum au fost romantismul şi realismul în secolul al XIX-lea. Realismul critic a fructificat cîteva din inovaţiile romantismului, între ele conceptul evolutiv, istoricitatea caracterelor. „Culoarea", descoperită de romantici în veacurile trecute, devine la realişti pictură de moravuri. În definitiv, Balzac evocă adesea contemporaneitatea cu metodele folosite de Scott în reînvierea trecutului.

Spuneam că cele două orientări reprezintă două tipuri de reacțiune artistică față de aceleași evenimente ; am completa spunînd : două tipuri de expresie a aceleiași insatisfacții, a aceleiași dezamăgiri față de făgăduielile neîmplinite ale revoluției burgheze. În locul imaginației, al visului înaripat, al proiectării acțiunii în trecut și viitor, realiștii veacului folosesc observația rece, nemiloasă, adîncă, lipsită de iluzii. Față de toate momentele realiste ale trecutului, realismul critic aduce o mai ascuțită observație critică a societății (împrejurările sociale și politice ale veacului al XIX-lea sînt propice unei critici acerbe) ; istoricitatea faptelor și caracterelor, preluate de la romantici, dar modificate și adîncite în direcția indicată scriitorilor realiști de o concepție mai științifică. Este cunoscută înclinația realismului critic pentru temele dinamice, teme ce presupun parcurgerea de către un personaj a unor etape social, temporal și psihologic delimitate. O astfel de temă este tema arivismului social, tema ascensiunii de către un personaj a treptelor ierarhiei sociale, ascensiune ce presupune și determină modificări treptate și corespunzătoare în psihologia personajului. Despre tema arivismului social s-a vorbit mult, în legătură cu literatura marilor realiști ai veacului al XIX-lea : Stendhal, Balzac, Thackeray, Maupassant, iar la noi Nicolae Filimon și, mai tîrziu, Duiliu Zamfirescu. Tema exista, cu o frecvență mai redusă, și în literatura secolului al XVIII-lea. Țăranul parvenit al lui Marivaux și Pamela lui Richardson sînt, în felul lor specific, niște arivişti — și e limpede că apariția lor în literatură se asociază cu asaltul straturilor burgheze spre avere și putere și cu șubrezirea vechilor cadre de viață socială. După revoluția burgheză din Franța, tema devine o constantă a literaturii realiste.

Cu oarecare întîrziere față de tema arivismului, a ascensiunii, apare în literatura europeană cea simetrică ei : tema ratării, a prăbușirii, a decăderii în ordinea faptelor sociale ca și a celor morale și psihologice. Existau, firește, și înainte de Revoluția Franceză, teme ca *fortuna labilis,* veche cît și literatura, exista tema alternării dintre prosperitate și mizerie, tema instabilității soartei, pe care o ilustrează opere ca *Regele Lear*. Dar ratare nu înseamnă numai — și nu înseamnă neapărat — prăbușire, ci poate însemna involuție lentă, eșec dureros sau dezarmare în fața împrejurărilor vieții. De la inadaptabilii romantici la Frédéric Moreau al lui Flaubert și de la acesta la oamenii de prisos ai literaturii ruse se desfășoară o tipologie și o sociologie foarte variate ale ratării, fiindcă tema îngăduie o imensitate de variațiuni. Cert este că fenomenul ascensiunii și al

căderii, trăit la scara marilor evenimente sociale, fenomen artistic tradus printr-o tematică dinamică, își pune amprenta asupra literaturii secolului al XIX-lea.

Dinamismul și fluiditatea caracterizează, spuneam, și literatura romantică. Realismul critic ne întîmpină însă, sub raportul dinamismului, cu trăsături evident deosebitoare. Viziunea globală a esteticii romantice urmărea transformarea caracterelor în vederea momentului paroxistic, acesta socotit esențial pentru opera literară. E importantă transformarea lui Ruy-Blas din valet în ministru, a lui Răzvan din țigan rob în domn, a lui Jean Valjean din ocnaș în cetățean onorabil. Etapele intermediare și, mai ales, procesul psihologic evolutiv, care unește treapta de jos cu momentul culminant, sînt reduse la minim sau ignorate. E o viziune mai degrabă catastrofică decît evolutivă. De aci procedeul contrastelor, construcția personajelor după tehnica alb-negru, cu rezultatul cunoscut : schematismul romantic opus, dar complimentar celui clasic. Timpul care capătă valoare estetică în romantism, dar pe care în operele romantice îl realizăm artistic doar prin efectele lui bruște, catastrofice, se insinuează, e prezent în fiecare din faptele și reacțiunile personajelor realiste.

S-a vorbit despre sporita complexitate interioară a personajelor romanelor realist-critice în comparație cu primitivismul psihologic al eroilor romantici. Antagonismul alb-negru dispare și, cu toată logica interioară a personajelor stendhaliene sau balzaciene, desfășurarea acțiunii și a vieții interioare lasă loc imprevizibilului.[1] Ne aflăm deci în fața unei concepții despre unitatea personajului, deosebită atît de statismul clasic, cît și de fluiditatea uneori excesivă a romanticilor, ce îngăduia transformări explozive, de felul aceleia care îl transformă brusc pe Innomato al lui Manzoni dintr-un bandit fioros și satanic într-un iubitor de oameni, pocăit și evlavios. Transformările trăite de personajele romanelor realiste sînt nu numai mai lente, dar și mai justificate. Ele nu ne mai întîmpină cu acea evidență demonstrativă, care este a metamorfozelor romantice. Sensul și moralitatea evoluției lor sînt implicite, nu explicite — și priceperea acestor sensuri necesită din partea cititorului un efort de înțelegere.

Dacă vedem în aceste deosebiri doar reacții individuale în fața aceleiași realități obiective, ne aflăm în fața imposibilității de a da

---

[1] Vezi : Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, E.P.L., 1961, capitolul *Transformările personajului*.

o caracterizare cît de cît generală şi cuprinzătoare concepţiei estetice a realismului critic. Intervin însă, în constituirea conceptelor estetice ale scriitorilor, pe care-i numim realist-critici, influenţe de ordin general, între ele influenţa gîndirii ştiinţifice, influenţe cărora scriitorii amintiţi li se deschid cu deosebire.

Prima jumătate a veacului al XIX-lea este martora unor uriaşe progrese în domeniul ştiinţelor naturii. În 1815, Cuvier vorbeşte, în *Discursul despre revoluţiile suferite de suprafaţa globului*, despre trecutul planetei şi despre prefacerile violente suferite de globul pămîntesc. Pămîntul capătă şi el o istorie. Cu lucrarea intitulată *Cercetări asupra fosilelor patrupedelor*, Cuvier inaugurează anatomia comparată. Este momentul cînd un organism complet se reconstituie cu ajutorul unui rest fosilizat. Cuvier vorbeşte despre raportul dintre diferitele organe ale unei fiinţe nu numai în legătură cu speciile existente, ci şi cu cele dispărute. Anatomia comparată înregistrează noi progrese cu lucrările lui Geoffroy de Saint Hilaire, care emite teoria echilibrului organelor, prefigurînd teoria transformismului speciilor, formulată în a doua jumătate a veacului de Darwin. Mai tîrziu, Claude Bernard va întemeia fiziologia cu a sa *Introducere în medicina experimentală* (1865), transformînd medicina, dintr-o înlănţuire de învăţături dogmatice, într-o ştiinţă bazată pe observaţie clinică, examen de laborator, chimie medicală.

Respectul faţă de fapte, cultul observaţiei, devenită, în locul imaginaţiei romantice, mijlocitoare a experienţelor estetice, reţinerea emotivităţii şi reducerea comentariilor afective în faţa evidenţei faptelor cu forţa lor implicită de convingere, toate acestea determină schimbări de atmosferă în literatura realiştilor critici. Ca să nu mai vorbim de transpunerea unor principii inaugurate de cercetarea ştiinţifică în domeniul literar. Precum se ştie, influenţa mediului asupra individului, reconstituirea unui caracter prin studiul ambianţei sînt idei pe care un Balzac, de pildă, le împrumută de la disciplinele ştiinţifice ale timpului.

În faţa istoriei, scriitorii grupaţi în curentul realismului critic încearcă aceeaşi atitudine de obiectivitate ştiinţifică, atitudine ce nu exclude verdictele, dar le extrage pe acestea dintr-o prezentare a faptelor, din care sînt eliminate exaltarea emotivă şi gruparea spectaculoasă. Fireşte, nici aci opoziţia faţă de romantism nu e categorică. În 1828, un tînăr de 26 de ani, Prosper Mérimée, se apropie, într-o dramă intenţionată a fi de factură shakespeariană, de un moment istoric niciodată pînă atunci transpus într-o operă literară : răscoalele ţărăneşti din veacul al XIV-lea, vestitele Jacqueries, despre

a căror desfăşurare Prosper Mérimée găsise indicaţii puţine, şi foarte puţin favorabile răsculaţilor, în cronica lui Froissart.

Nu numai modelul shakespearian îl apropie pe Mérimée de contemporanii lui romantici, nu numai desfăşurarea tumultoasă a acţiunii, care a pretins autorului schimbări numeroase de decor, dar şi aducerea în scenă a unor personaje de structură romantică: bandiţi răzvrătiţi şi misterioşi ca Loup Garou şi banda lui etc. Cu toată stîngăcia care trădează un scriitor tînăr încă şi inapt să domine o materie atît de stufoasă, stîngăcie ce se manifestă prin lipsa de coeziune între tablouri şi incapacitatea de a contura caractere (excepţie fac poate Père Jean, călugărul erudit alăturat răsculaţilor, şi Pierre, ţăranul devenit om de casă al seniorului), drama lui Mérimée anunţă prin cîteva trăsături atitudinea faţă de istorie care va fi a realismului critic. Mai întîi prin intenţia străvezie de a cuprinde toate straturile sociale antrenate în acel răstimp de încordare, global numit de istorie „Războiul de 100 de ani". Apar în drama *Jacqueria* mari feudali şi clerici, reprezentanţi ai burgheziei comunelor, meseriaşi şi aventurieri englezi aduşi de valul războiului pe pămîntul Franţei, haiduci pe care exasperarea i-a împins spre banditism, în sfîrşit masa ţărănească, simbolic denumită de seniori sub numele Jacques Bonhomme — de fapt personajul central al dramei. Cu toată obiectivitatea pe care şi-o impune dramaturgul, obiectivitate care-l face să acorde unele merite criteriilor cavalereşti, simpatia lui se îndreaptă spre răsculaţi şi acest sentiment se comunică nu prin participare afectivă, ci din concluzia impusă de evenimente, concluzie după care feudalismul şi iobăgia sînt odioase nu numai pentru că sînt feroce, dar şi pentru că în secolul al XIV-lea începeau a fi istoric condamnate. În epoca de dezvoltare a comunelor, a deşteptării conştiinţei patriotice, anacronismul relaţiilor feudale e la fel de izbitor ca şi anacronismul războiului purtat de cavalerii francezi — adevărate „statui de fier" în armurile lor — după tradiţii pe care arcaşii englezi de mult le aruncaseră în aer. Simpatia implicită pentru răsculaţi coincide cu înţelegerea desfăşurării istoriei, şi aceeaşi înţelegere îi dictează lui Mérimée să arate că eşecul Jacqueriilor, deruta finală s-au datorat caracterului anarhic şi compozit al acestor răscoale.

Atitudinea de observator al istoriei, care se vrea neangajat şi imparţial, se precizează în romanul istoric scris de Mérimée la un an după *Jacqueria*, în *Cronică a domniei lui Carol al IX-lea* (1829). Într-unul din capitolele romanului: *Dialog între cititor şi autor,*

Mérimée polemizează cu viziunea romantică despre istorie, cu atracţia romanticilor pentru spectacular şi grandios :

„Vai ! domnule cititor, ce-mi cereţi, oare ? Aş vrea să am talentul de a scrie o Istorie a Franţei... *Dar, spuneţi, de ce doriţi să vă fac cunoştinţă cu oameni care nu trebuie să joace nici un rol în romanul meu ?*

— Dar greşiţi dacă nu le acordaţi nici un rol. Cum ! mă transportaţi în anul 1572 şi pretindeţi să scăpaţi de sarcina de a face portretul atîtor oameni remarcabili ! Haideţi, nu şovăiţi. Începeţi. Vă dau eu prima frază : Poarta salonului se deschise şi se arătă..."

Romantismul, cu pasiunea sa pentru coloritul local, acorda spaţiu costumaţiei. Mérimée răspunde amatorului de pitoresc istoric : *„— Costumul lui ?* (al lui Carol al IX-lea — n.n.) *Era îmbrăcat în vînător, cu cornul lui mare de vînătoare în jurul gîtului.*

— Sînteţi expeditiv.

— Cît priveşte portretul fizic — un moment. Dar, zău, mai bine aţi face să vă duceţi să-i vedeţi bustul la muzeul din Angoulême. Al doilea în sala a doua, la numărul 98."

Pentru romantici personajele istorice rostesc cuvinte istorice, sînt patetic reprezentative şi aproape simbolice pentru anumite fapte şi evenimente. Mérimée spune despre Carol al IX-lea : *„De altfel, în ochii lui nu stă scris Sfîntul Bartolomeu şi nici altceva asemănător. De fel. Are o expresie mai degrabă stupidă şi neliniştită, decît aspră şi fioroasă."* Tot aşa Caterina de Medicis nu are figură de demon, ci e o doamnă corpolentă, care cască, iar în Henric al IV-lea nimeni nu poate ghici pe viitorul rege şi pacificator al Franţei.

Spre deosebire de romantici, care cunosc mersul evenimentelor şi *ştiu* ce s-a întîmplat, Mérimée preferă atitudinea cronicarului, care priveşte epoca dinăuntru, fără perspectivă şi înregistrează — cu spirit empiric — întîmplările. De aceea el face puţin loc, în romanul său, personajelor istorice şi înaintează alături de personajele fictive — mai ales cei doi fraţi Mergy — de-a lungul agitatelor evenimente ale secolului al XVI-lea. Raisonneur-ul piesei, George Mergy, devenit din protestant catolic, dar în realitate sceptic religios, comunică de fapt punctul de vedere al lui Mérimée, al cărui empirism istoric e hrănit cu scepticismul veacului al XVIII-lea.

„Iată-mă catolic, spune George. *E o religie care face cît oricare alta ; e uşor să te împaci cu cuvioşii lor ! Iată această frumoasă madonă : e portretul unei curtezane italiene... Trebuie să te duci la slujbă ; mă duc din cînd în cînd ca să mă uit la femei frumoase..."*

Despuiate de fervoare religioasă, luptele civile ale veacului al XVI-lea se plasează de la sine în ordinea lumească a lucrurilor.

Întreg romanul pare scris în spiritul polemicii antiromantice. Situaţii romantice sînt tratate neromantic, sec, cu grija evitării grandilocvenţei (vezi moartea lui George — catolic omorît din greşeală de fratele lui protestant). Evenimente de mare importanţă istorică sînt relatate concis, expediate şi lăsate în seama istoricului. *„Se poate vedea în toate istoriile Franţei cum a părăsit La Noue portul La Rochelle, dezgustat fiind de războiul civil şi chinuit de conştiinţa care-i reproşa că luptă împotriva regelui său ; cum armata catolică fu silită să ridice asediul şi cum s-a încheiat a patra pace, curînd urmată de moartea lui Carol al IX-lea."* Asediile n-au nimic spectaculos — nici masacrul din noaptea Sf. Bartolomeu, văzut cînd la nivelul unei companii de cavalerie, cînd dintr-un budoar, cînd din perspectiva unui trecător pe străzile Parisului.

Coloritul istoric e sugerat prin notaţii sobre, laconice. Atmosfera se reconstituie în mod precumpănitor din fapte şi comportări, din atitudini şi reacţii, mai puţin din evocări pitoreşti. Cîteva cuvinte într-un dialog sînt socotite îndestulătoare pentru a sugera coloritul epocii : *„...De cîte ori nu l-am văzut pe bunul meu prieten d'Ardelay ducîndu-se în vizită la iubita lui cu zalele pe el şi două pistoale la brîu !... şi în urmă mergeau patru soldaţi din compania lui, fiecare cu cîte un pistol încărcat..."* În schimb, referirile la izvoare istorice sînt frecvente, documentaţia e transparentă. Aflăm că, după statisticile vremii, în timpul lui Henric al III-lea şi Henric al IV-lea, au murit în dueluri mai mulţi gentilomi decît au murit în zece ani de războaie civile. Parisul de după noaptea Sf. Bartolomeu e evocat cu un citat din istoria lui Agrippa d'Aubigné etc.

Putem afirma că *Cronica* lui Mérimée inaugurează un nou tip de naraţiune istorică, un nou tip de atitudine literară faţă de istorie. Subiectivismul moralizator al romanticilor, sentimentul hipertrofiat al măreţiei exprimat în construcţii hiperbolice sînt înlocuite de interesul pentru detaliul socotit concludent, de perspectiva apropiată a omului de ştiinţă, care foloseşte microscopul şi notează scrupulos rezultatul cercetărilor, ferindu-se de generalizări ce i se par hazardate. Rezultatul este o viziune antieroică şi uneori sceptică asupra istoriei, privită nu ca o desfăşurare largă, marcată de ciocniri puternice şi spectaculoase, ci ca o însumare de fapte mărunte, aparent nesemnificative, a căror cumulare duce la catastrofe de genul aceleia reprezentată de noaptea Sf. Bartolomeu. Acest scepticism — alimentat de gîndirea empiristă de sursă Locke-Con-

dillac — este un mod de a răspunde unei atmosfere sociale prin excelenţă neprielnică eroismului şi măreţiei, cum a fost aceea a restauraţiei, cum avea să fie şi aceea de după revoluţia din iulie. Nesatisfacţia romanticilor s-a exprimat veleitar prin evocarea unor epoci decisive, în care eroismul şi generozitatea au cîntărit în balanţa istoriei ; aceea a realiştilor-critici, prin încercarea de a cerceta trecutul ca şi prezentul cu luciditate şi fără iluzii, din apropierea strictă a fenomenului studiat analitic şi rezistînd tentaţiei aprecierilor afective. Noua atitudine comportă primejdii, între ele primejdia pierderii perspectivei de ansamblu, omiterea relaţiilor şi determinărilor complexe. Marii realişti vor şti s-o evite prin îmbinarea analizei cu sinteza.

Stendhal — personalitate complexă, în formaţia căreia receptarea gîndirii iluministe a jucat un rol hotărîtor — a realizat în evocările lui istorice fuziunea dintre perspectiva analitică şi cercetarea lucidă a faptelor istorice, pe de o parte, şi admiraţia explicită pentru ceea ce socotea el valoare afirmativă a istoriei, pe de alta. Cultul lui Napoleon, privit de Stendhal ca şi de alţii, în perioada de reacţiune inaugurată de restauraţie şi continuată cu metode burgheze, după revoluţia din iulie, ca un ultim succesor al revoluţiei, predilecţia pentru personajele energice, pentru napoleonizi, nu-l împiedică pe Stendhal să înfăţişeze istorica bătălie de la Waterloo ca pe un vălmăşag ininteligibil pentru cei angrenaţi în el. Fabrice del Dongo, însetat de glorie, participă la decisiva înfruntare de forţe, fără să desluşească pînă la urmă vreo acţiune eroică, fără să ştie măcar dacă a participat la o mare luptă. Privit din interior, cu înţelegerea participantului, faptul şi-a pierdut semnificaţiile, şi perspectiva aleasă de Stendhal ţine de tendinţa de surpare a miturilor istorice, tendinţă cu care ne vor întîmpina numeroase opere literare într-un moment ulterior al realismului critic. Comparaţia cu bătălia de la Waterloo, descrisă de V. Hugo în *Mizerabilii* ca o desfăşurare impunătoare de forţe, s-a făcut adesea — şi ea este edificatoare pentru două maniere de a trata istoria. *Mănăstirea din Parma* este un roman plin de aventuri, roman ale cărui peripeţii ar fi fost demne să figureze într-o poveste de Walter Scott sau de Dumas (urmăriri, evadări miraculoase din turnul Farnese etc., etc.). Cititorul superficial poate fi înşelat de acest aparent romantism al situaţiilor. Aventura devine la Stendhal exteriorizare a problematicii istorice şi psihologice, este înfăţişată fără urmă de emfază, interesul autorului rămînînd concentrat asupra caracterelor. Pare paradoxal, dar este adevărat că romanul *Mănăstirea din Parma*

inaugurează o serie în literatura istorică, serie pe parcursul căreia va dispare fuziunea dintre romanul istoric și cel de aventură, fuziune realizată la maxim de romanele lui Dumas. Acesta înlocuia autenticitatea atmosferei istorice prin pitoresc și psihologia specifică prin senzațional.

Cu aceeași lipsă de emfază și aceeași reținere afectivă, descrie Stendhal odioasa curte din Parma și pe grotescul Ranuce Ernest, tiran abject, modelat pe măsura unui mic stat polițienesc și a unei curți de intriganți. Elogiul libertății, pe care îl conține episodul conjurației lui Palla — ca și episoade cu aceeași valoare din *Cronicile italiene,* acestea dominate de atmosfera pasiunilor violent dezlănțuite între caractere tari — este implicit, Stendhal neîngăduindu-și exaltări romantice și evitînd cu o teamă aproape obsesivă, mărturisită în lucrări cu caracter autobiografic ca *Henri Brulard,* orice epitet cu încărcătură afectivă, orice efuziune, fie ea de entuziasm sau ură. Sensurile afirmative în evocările istorice ale lui Stendhal sînt evidente chiar și atunci cînd, analist și psiholog, romancierul preferă privirilor de ansamblu urmărirea efectelor unui eveniment istoric în conștiința oamenilor. Oricum, la Stendhal analiza lucidă și fără iluzii, făcută în spiritul iluminiștilor veacului precedent, nu duce la negarea eroismului și la scepticism istoric. La alți scriitori realiști, într-un moment mai tardiv al realismului critic, această perspectivă comportă primejdia transformării istoriei în cronică intimă, a romanului istoric în memorialistică, ceea ce duce evident la scepticism istoric.

Thackeray dă în romanele sale o cronică a societății dominate de criterii burgheze (din secolul al XVIII-lea pînă în zilele sale), societate în care el nu descoperă decît idealuri mediocre, scopuri meschine și egoiste. O astfel de societate i se pare incompatibilă cu eroismul. Romanul său de moravuri, *Bîlciul deșertăciunilor,* poartă subtitlul *„un roman fără erou"*. Dar eroismul este refuzat de Thackeray chiar și celei mai curate și iubite din figurile create de el, Esmond — personajul romanului istoric cu același nume. Antieroismul lui Thackeray are și o tendință polemică antiromantică. Spre mijlocul celui de-al XIX-lea veac, romantismul englez, al cărui moment de culme se plasează în cel de-al doilea deceniu al secolului, e epuizat. Thackeray e contemporan pe tărîm literar cu epigonii romantici și pe cel filozofic cu adepții „idealismului eroic", formulat în 1841 de Carlyle în lucrarea lui *Eroi și cultul eroilor*. Tory din convingere și adept al grupului Tinerei Anglii, asociație de nobile vlăstare, care în semn de protest față de ordi-

nea burgheză evocau nostalgic paradisul pierdut al feudalilor, Carlyle preconizează un hiperbolic cult al marilor personalităţi, purtătoare ale unei forţe transcendentale, factori hotărîtori în istorie, istorie ce s-ar reduce, după Carlyle, la biografia oamenilor mari. *„Căci după părerea mea,* Istoria Universală *este, de fapt,* Istoria Oamenilor Mari, *care s-au manifestat în lume. Ei, aceşti oameni mari, au fost conducătorii oamenilor, modelatorii, exemplele şi, într-un sens larg, creatorii a tot ceea ce masa largă a oamenilor a izbutit să facă, să realizeze"*, afirmă în stilul lui solemn şi mesianic, potenţat de o folosire excesivă a majusculelor, Carlyle. *Istoria Revoluţiei Franceze,* pe care o scrie, este, după Carlyle, o înfruntare între personalităţi puternice. Anglia nu va ieşi din impas, afirmă el în *Pamfletul despre chartism,* decît în momentul apariţiei unei personalităţi puternice. *„Cea mai semnificativă trăsătură a unei epoci istorice este felul cum întîmpină pe Marele Om"*, scrie în *Eroi şi cultul eroilor.* Subtitlul romanului de moravuri al lui Thackeray poartă evident o intenţie polemică împotriva acestui hiperbolism. Consecvent antieroismului său, Thackeray se fereşte să zămislească eroi chiar şi în romanele sale istorice. Esmond povesteşte la persoana întîi evenimentele furtunoase, pe care le-a trăit în Anglia „glorioasei revoluţii", „revoluţie" care înlocuieşte domnia Stuarţilor cu aceea a dinastiei de Orania. Perspectiva nu este numai apropiată, contemporană, voit lipsită de viziunea de ansamblu ca la Mérimée, ci interioară, evenimentele fiind valorificate de un personaj de o anumită structură psihologică şi morală. Participarea lui Esmond la aceste evenimente e activă, dar Esmond nu e un erou. Reprezentînd principiul vechii monarhii feudale, în epoca de afirmare violentă a burgheziei, el luptă pentru o cauză pierdută. La capătul luptei, idealul se surpă şi în conştiinţa sa, şi atunci deşertăciunea străduinţelor lui îi apare evidentă lui Esmond.

Esmond e un roman istoric care lasă puţin loc eroismului. Personajul principal e un om viteaz, participă la asedii, dar vitejia lui e la fel de sterilă ca tot ce întreprinde. În război, lucid fiind, Esmond nu vede motive de exaltare ; vede, în schimb, case incendiate, ogoare pustiite, femei siluite, soldaţi beţi. În unele pasaje, Thackeray pare că polemizează direct cu autorii de romane istorice, care cultivă aventura şi elementul spectaculos, poate chiar cu Walter Scott. În timpul unei campanii, Esmond salvează o călugăriţă spaniolă de cruzimea unui soldat englez. *„Oare* (călugăriţa) *se va dovedi o frumuseţe ? O prinţesă ? Sau poate mama lui Esmond, pe care a pierdut-o şi n-a regăsit-o niciodată ? Vai, nu ; era doar*

o sărmană femeie bolnavă de dropică, o femeie care gîfîia și mai avea și un neg pe nas." Convenționala intrigă amoroasă, care se rezolvă fericit, în spiritul atașamentului cavaleresc al eroului pentru doamna sa, intrigă indispensabilă în orice roman de Scott, dispare. Iubirea lui Esmond eșuează ca toate strădaniile sale. Dispare însă, din romanele lui Thackeray, și elementul care, pentru Scott, împingea istoria înainte : masele. Romanele lui Thackeray nu lasă impresia că se desfășoară în spațiul larg al istoriei. Istoria se compune pentru el dintr-o seamă de portrete — prinse din strictă apropiere : Marlborough, a cărui reputație Thackeray o spulberă, arătîndu-l pe vestitul general ca pe un profitor venal, om al unei epoci prin esența ei mercantilă, regina Ana etc., dintr-o seamă de fapte arătate din perspectiva unui naufragiat al istoriei ca neconcludente și inutile. Iar filozofia istoriei, pe care o desprinde Esmond din vîltoarea evenimentelor trăite, e o filozofie amară, al cărei scepticism e alimentat de neînțelegerea contribuției poporului, ba chiar de ignorarea participării lui la marile evenimente. Scepticismul lui Esmond e îndulcit de generozitatea personajului, e o filozofie a îngăduinței, care acceptă că pot exista mai multe dreptăți pe lume. E un relativism, care duce la inacțiune și explică retragerea finală a lui Esmond departe de pasiuni politice și de adversități, pe meleagurile Virginiei.

De pe aceste meleaguri revin în Anglia, cincizeci de ani mai tîrziu, nepoții lui Esmond, în romanul istoric *Cei din Virginia*. Evenimentele celei de-a doua jumătăți a veacului al XVIII-lea, ascensiunea prodigioasă a burgheziei engleze, dar și șocul resimțit de ea prin pierderea coloniilor americane sînt faptele ce antrenează destinele celor doi frați Warrington. Concluzia o trage de data aceasta George Warrington, raisonneurul ale cărui memorii alcătuiesc partea finală a romanului. Ca și Esmond, George, neștiind cine are dreptate în înfruntările de poziții cu care a fost contemporan, e dispus să accepte că toată lumea are dreptate, dovedindu-se purtătorul de cuvînt al romancierului, al cărui scepticism se manifestă printr-o relativizare totală a pozițiilor istorice.

În centrul romanelor istorice ale lui Thackeray stă cîte un antierou, hamleticul Esmond sau obositul Warrington. Subiectivismul exteriorizat în forma memorialistică a romanelor și în perspectiva interioară, psihologică, limitează într-atît cîmpul observației, încît, cu toate detaliile pregnante de atmosferă și moravuri, cu toate portretele istorice numeroase și izbutite, nu reușim să înțelegem mai mult din epoca violentă a afirmării burgheziei ca forță condu-

cătoare în Anglia decît au înțeles dezamăgitul susținător al Stuarților, Esmond, și îngăduitorul tory, George Warrington — în realitate cît a înțeles Thackeray el însuși. Străin de prima strîngere de rînduri a proletariatului, de mișcarea chartistă cu care a fost contemporan, Thackeray a socotit că antidotul față de cultul personalității gigantice ca făuritoare a istoriei nu poate fi decît o istorie fără eroi, o istorie intimă, o istorie desfășurîndu-se sub semnul arbitrarului și invitînd la scepticism. Este impasul spre care duce fatal o apropiere exagerată de personajul ales, confundarea cu un punct de vedere individual. Limitarea perspectivei duce la confuzia planurilor. Remediul, ieșirea în cercul larg al istoriei, privită nu numai în detaliile ei analitic considerate, ci cu înțelegerea interdependenței dintre destinele individuale și mișcările colective, îl vor găsi, în interiorul literaturii realismului critic, acei scriitori a căror concepție istorică se va dezvolta nu în opoziție cu romantismul, ca aceea a lui Prosper Mérimée și Thackeray, ci prin continuarea și îmbogățirea cîștigurilor literaturii romantice de evocare istorică. [1]

Un tînăr scriitor german, adept al ideilor iacobine, membru al unor asociații revoluționare ce reuneau intelectuali democrați și muncitori, scrie în 1835, în așteptarea unei arestări, o dramă istorică plasată în anul dictaturii iacobine, o dramă în care un rol principal îl joacă masa, înfățișată nu ca o mulțime amorfă și influențabilă, ci ca un factor cu greutate în dramaticele evenimente ale anului 1793. Tînărul se numește Büchner și drama lui *Moartea lui Danton.*

În romantismul german, dominat de tendința feudală și de expresia simbolică, poporul își făcuse totuși apariția literară. Kleist exprimă în propria lui personalitate antitetică tendințele contradictorii ale romantismului, cînd alternează producții mistice, drame fataliste, cu creații realiste ce fac elogiul libertății. În povestirea *Michael Kohlhaas,* Kleist întrerupe tendința fantastică și simbolistică a contemporanilor săi romantici pentru a da un tablou cu solide trăsături realiste, al Germaniei din veacul al XVI-lea. Mînia țăranului Kohlhaas, căruia un junker îi prăpădește caii și căruia justiția feudală nu-i dă satisfacție, îi împinge pe nedreptățiți la răzvrătire. Ros de gîndul răzbunării, el strînge o ceată de nemulțumiți și pornește prin țară în

[1] Despre concepția lui Thackeray asupra istoriei am vorbit în studiul introductiv la *Bîlciul deșertăciunilor,* studiu din care am reprodus aci unele pasaje.

urmărirea duşmanului său, devastînd castele, arzînd oraşe. Amploarea revoltei împotriva justiţiei feudale e mult micşorată de faptul că Michael Kohlhaas dezlănţuie acţiunea lui dintr-o ranchiună personală, dintr-un motiv mărunt şi urmăreşte cu o tenacitate ţărănească răzbunarea. El este un monoman, ca atîtea personaje ale lui Kleist. Dar faptul că a putut antrena în lupta lui mulţimi comunică starea reală de spirit a ţărănimii exploatate din secolul al XVI-lea şi, arătînd acest lucru, Kleist surprinde trăsătura tipică a unui veac frămîntat de răscoale ţărăneşti.

Büchner, care a preluat cu pasiune lecţia Revoluţiei Franceze, nu vede în mulţime o forţă oarbă dezlănţuită şi uşor manevrată de conducători abili. Dimpotrivă, conducătorii iacobini ai revoluţiei, Robespierre şi Saint-Juste, îşi justifică puterea doar prin adeziunea maselor. *„Popor, eşti mare"*, spune Robespierre. În schimb, Danton, obosit, se desprinde de mase, înclină spre compromis, practică un hedonism care aminteşte de libertinajul nobiliar. Conflictul piesei nu se dă între doi oameni, Danton şi Robespierre, între două temperamente opuse, cum se întîmplă în numeroase producţii dramatice, care surprind acest moment istoric, ci între adepţii dictaturii masei şi moderaţii, oamenii compromisului, care trădează revoluţia. Antiteza Robespierre-Danton nu este prin urmare rezultatul unei viziuni romantice, ci expresia artistică a unei concepţii radicale despre momentul dictaturii iacobine, concepţie prin care, exprimînd-o, Büchner depăşeşte concluziile moderate ale istoriei lui Michelet, pînă tîrziu sursă de inspiraţie a scriitorilor ce au adus în literatură Revoluţia Franceză.

Psihologic, poziţiile respective ale lui Danton şi Robespierre se explică. Robespierre, omul absolutului, incoruptibil şi dur, este acela care poate preconiza ducerea revoluţiei pînă la capăt. El reprezintă, în mod firesc, legea revoluţionară, virtutea inflexibilă şi, cunoscîndu-i caracterul, îl credem aşa cum l-au crezut şi masele, cînd spune că dictatura masei pe care o susţine se justifică prin virtute.

Danton, uman şi îngăduitor — şi Büchner nu-i refuză aceste calităţi — epicurian şi sceptic, este un om care şi-a pierdut iluziile şi ardoarea, care priveşte aproape detaşat piesa revoluţiei. Obiectiv, indulgenţa lui e o primejdie pentru revoluţie, obiectiv în momentul 1793 Danton e depăşit, nu mai face faţă revoluţiei, ci, dimpotrivă, face jocul profitorilor şi al duşmanilor revoluţiei. Acest lucru l-a înţeles Büchner. Cu scrupul de realist, el a arătat, după cercetarea documentelor şi mărturiilor, că dacă, în calitate de conştiinţe indi-

viduale, unii anti-iacobini pot fi simpatici şi umani, în calitate de conştiinţe sociale ei se opun necesităţii, şi ca atare au trebuit să fie eliminaţi din istorie. Din acest punct de vedere, Büchner vede mai limpede decît V. Hugo, A. France şi, la noi, Camil Petrescu, pentru care dictatura iacobină, teroarea, e o înfruntare dintre două principii : principiul legii inflexibile şi reci, reprezentat de Robespierre, şi principiul umanităţii comprehensive, reprezentat de Danton, în ultimă instanţă, înfruntarea între două temperamente. E, din acest punct de vedere, concludentă scena de la *conciergerie,* unde dantoniştii aşteaptă moartea, scenă pe care o regăsim la Camil Petrescu, interpretată însă cu semn schimbat, mai ales prin grandoarea şi genialitatea atribuite lui Danton.

Filozofia revoluţiei o exprimă Büchner în discursul rostit de Saint-Juste în Convenţia Naţională. Pentru Saint-Juste, lecţia istoriei se deduce din aceea a naturii : *„Mă întreb : oare natura spirituală trebuie să ia mai multe precauţii în revoluţiile ei decît cea fizică ? Oare o idee n-are dreptul în aceeaşi măsură ca şi o lege a fizicii să distrugă ceea ce i se împotriveşte ? Oare un eveniment, care transformă toată înfăţişarea naturii morale, adică a umanităţii, n-are voie să treacă prin sînge ?..."* În momentele cruciale ale istoriei, timpul se precipită : *„Nu e simplu ca într-o vreme în care mersul istoriei devine mai rapid să-şi piardă mai mulţi oameni răsuflarea ?"* În aceste momente de accelerare extremă a mersului evenimentelor, necesitatea se manifestă mai imperios. Ea este criteriul suprem de apreciere a utilităţii faptelor şi a valorii caracterelor. Aceasta este concepţia lui Büchner, care foloseşte contrastul dintre umanitatea subiectivă a lui Danton şi a lui Desmoulins şi antiumanismul lor obiectiv, tocmai pentru a sublinia mai pregnant necesitatea istorică a dispariţiei lor. În piesa lui Büchner ultimul cuvînt îl are poporul, pe care dramaturgul îl identifică cu istoria : *„În numele republicii"*, spune cetăţeanul anonim care o arestează pe Lucile, soţia lui Desmoulins, în clipa cînd, în faţa ghilotinei, ea rosteşte cuvinte de exaltare regalistă.

Aprecierea finală a evenimentelor o face şi în drama istorică a lui Puşkin, în *Boris Godunov,* poporul anonim. Considerînd, în 1831, cu experienţa istorică şi socială cîştigată de pe urma invaziei din 1812 şi a răscoalei decembriştilor, evenimentele de la începutul veacului al XVII-lea, Puşkin alege modelul dramatic shakespearian, care îi dă deplină libertate în tratarea unui moment istoric atît de complex şi posibilitatea de a pune în mişcare caractere puternice şi mulţimi de oameni. E izbitoare, din capul locului, deosebirea

față de dramele romantice ale timpului. Interesul piesei nu e fixat asupra aventurierului Grigori, falsul Dimitrie. Deși interesant prin forța caracterului, Grigori și iubirea lui romantică pentru Marina pălesc în fața semnificației naționale a piesei. Ea tinde să cuprindă toate stările sociale ale Rusiei momentului evocat, dar, investind poporul cu un rol hotărîtor în desfășurarea faptelor, vădește din partea dramaturgului atitudinea celui care știe ce a urmat și ce va mai urma încă. *Boris Godunov* este piesa unui decembrist și a unui cunoscător al răscoalelor țărănești din veacul al XVIII-lea, a unui decembrist care reînvie, cu scopuri militante, trecutul. Eșecul răscoalei decembriștilor, lipsite de participarea maselor, îl face pe Pușkin să pună în gura unui boier ce-i poartă numele cuvintele :

Dar vrei să știi care-i tăria noastră ?
Nu oștile, ci freamătul mulțimilor.

Iar tăcerea finală cu care întîmpină norodul victoria falsului Dimitrie conține un verdict și o amenințare.

Realistă este și pluralitatea de unghiuri din care sînt privite personajele. Boris Godunov, el însuși tiran sîngeros, are parte de condamnarea autorului și a poporului, dar și de o viață sufletească intensă, de o problematică morală, care-l deosebește de toți tiranii odioși, iremediabil demonici ai dramelor romantice, și-l apropie de zbuciumații regi shakespearieni. Varietatea de unghiuri — tipic realistă — ne întîmpină și în povestirea istorică *Fata căpitanului,* din 1836. Cele două planuri — cel al aventurii romantice și cel realist, reprezentat de fondul răscoalei lui Pugaciov — sînt numai aparent contradictorii. Întîmplările le povestește un tînăr prins în vîltoarea evenimentelor. Găsim și aci perspectiva contemporană și apropiată, pe care o aflam la Mérimée sau Stendhal. Povestitorul se arată puțin favorabil răscoalelor țărănești, mai întîi fiindcă le judecă din perspectiva unui fiu de boierinaș, în al doilea rînd fiindcă mișcările conduse de Pugaciov îi zădărnicesc iubirea. Așa încît, în povestirea tînărului ofițer, Pugaciov are parte de epitete infamante. El este „banditul", „uzurpatorul", „tîlharul". Dar episoadele răscoalei, cu toată brutalitatea lor, dezmint adesea aprecierile povestitorului. Răscoala lui Pugaciov, expresie a revoltei populare spontane, se impune, cu toate rezervele povestitorului și chiar ale autorului, ca un șir de acte legitimate de necesitatea istorică.

Literatura noastră din preajma lui 1848 a receptat influenţele literaturii ruse de evocare istorică. Reînvierea trecutului a contribuit la acţiunea de trezire a conştiinţei naţionale şi tematica istorică a fost folosită în lupta antifeudală. Alecsandri a preferat maniera romantică în evocările lui ; Negruzzi, direct influenţat de Puşkin, vădeşte în nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* atitudinea realistă în faţa trecutului. Sobrietatea formei, reţinerea emotivităţii, concizia dialogului, forţa expresiilor lapidare de felul celor folosite drept *motto*, abilitatea contracţiilor temporale, care introduc episoadele dezvoltate, dramatismul reţinut al celor cinci episoade — toate ţin de arta unui realist. Dar nu numai atît. Regăsim la Negruzzi multiplicitatea unghiului de vedere, multiplicitate care asigură complexitatea personajelor şi a raporturilor dintre ele. Boierii sînt odioşi, este limpede, şi Moţoc întruchipează toate tarele boierimii slugarnice, trădătoare, hrăpăreţe. Alexandru Lăpuşneanu încearcă în Moldova, în cel de-al şaisprezecelea veac, ceea ce, cam în aceeaşi etapă istorică, încercau atîţia monarhi apuseni şi răsăriteni : consolidarea statului prin zdrobirea tendinţelor centrifuge ale feudalităţii. Face acest lucru cu brutalitate şi cruzime, şi Negruzzi nu-i acordă absolvire. Alexandru Lăpuşneanu e odios, dar sentimentul autorului, implicit în toate acţiunile evocate, se exteriorizează rar în limbaj afectiv. Poate că epitetul „deşănţată", cu care caracterizează Negruzzi cuvîntarea ţinută de Alexandru Lăpuşneanu boierilor în biserică, este singurul cu valoare afectivă din nuvelă. Şi culoarea istorică este folosită cu parcimonie : costumaţia domnului şi a doamnei Ruxandra, meniul ospăţului oferit de Lăpuşneanu boierilor — cam la atît se reduce preocuparea de colorit. Comparaţia cu nuvelele istorice ale lui Odobescu, acestea debordînd de elemente coloristice şi de situaţii romantice, e edificatoare. (Deşi trebuie spus, în treacăt, că numai excesul de colorit istoric ca atare nu determină factura romantică a unei opere. Romanul lui Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* care reînvie epoca lui Caragea cu lux de colorit oriental, nu se depărtează prin aceasta de atitudinea realistă, ci, atunci cînd o face, datoreşte schimbarea supărătoare de tonalitate exaltării cu care evocă figura convenţional-romantică a banului C.)

Revenind la Negruzzi, recunoaştem în el, pe lîngă precumpănitoare atitudini de realist în faţa istoriei, altele romantice, vădite chiar în nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* şi fireşti la un scriitor care a cunoscut şi a tradus dramele lui Hugo. O anumită stăruinţă asupra tehnicii contrastelor, vizibilă în alăturarea angelicei doamne Ruxandra de demonicul Lăpuşneanu, e de sursă romantică, după cum,

de sursă romantică ni se pare, mai ales, modul de tratare a poporului. Poporul, al cărui vuiet se aude de pe balconul lui Lăpuşneanu, e o gloată exasperată de sărăcie şi asuprire, o gloată influenţabilă şi labilă, şi aprecierea *„proşti, dar mulţi"*, care este a Lăpuşneanului, comunică şi miopia autorului în ceea ce priveşte rolul masei în evenimentele istorice ale trecutului. Fiindcă, în realitate, progresele gîndirii istorice în literatura realismului critic sînt progresele înţelegerii rolului maselor în istorie. Din acest punct de vedere, putem socoti epopeea lui Tolstoi *Război şi pace* un punct culminant, niciodată atins sau depăşit în literatura realist-critică de pînă atunci şi de atunci înainte.

În 1863—1865, cînd Tolstoi concepe vasta lui operă ciclică, literatura cu tematică istorică apuseană intrase într-o perioadă de declin în urma eşuării revoluţiilor din 1848 şi a mişcării cartiste, fiindcă operele cu aparenţă istorică, scrise sub semnul mişcărilor literare decadente, reprezintă de fapt o negare a istoriei, prin subiectivizare şi psihologizare. Contemporan cu o perioadă atît de agitată din istoria Rusiei, ca aceea care se întinde de la reforma din 1861 pînă la revoluţia din 1905, scriitorul comunică atmosfera epocii cu limitele înţelegerii sale, subliniate de Lenin în articolele despre Tolstoi. Tolstoi caută originile faptelor istorice contemporane, şi această căutare este în spiritul concepţiilor însuşite şi de scriitorii realişti şi romantici apuseni, care vedeau în realitatea contemporană rezultatele unei evoluţii începute în trecutul îndepărtat. Aceste căutări îl fac să se oprească mai întîi la momentul răscoalei decembriste, apoi să înainteze în direcţia trecutului pînă în 1812, anul eroicei apărări a Rusiei împotriva invaziei trupelor napoleoniene, anul care — mai limpede ca oricare altul — demonstrase, o dată cu însuşirile poporului rus, forţa eroului colectiv în făurirea istoriei. Acest erou colectiv va sta în centrul romanului *Război şi pace*, a cărui temă este istoria însăşi, timpul istoric conceput în succesiunea dialectică a momentelor de încordare şi relaxare. Unda de tulburătoare poezie care străbate eposul tolstoian provine din descrierea ciclurilor cuprinse între naşterea şi moartea indivizilor, constituirea şi destrămarea familiilor şi, pe plan mai larg, a ciclurilor determinate de succesiunea păcii şi a războiului, evocare ce comunică patosul vieţii în perpetuă schimbare şi înnoire şi ne îngăduie să vedem, şi după închiderea cărţii, procesul în continuare, succesiunea nesfîrşită a generaţiilor în timp.

Romanul e dominat de ideea că oamenii se descoperă pe ei înşişi şi potenţele lor în momente de maximă încordare istorică şi

că această găsire este determinată, între altele, de fuziunea realizată în astfel de momente între individual şi colectiv, de angrenarea destinelor individului în cele ale obştei.

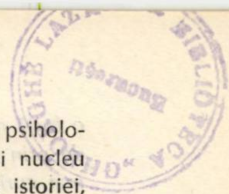
Pierre exprimă această constatare în nenumărate rînduri: *„Unii spun : nenorocire, suferinţă... Dar dacă acum, în clipa asta chiar, m-ar întreba cineva : Vrei să rămîi la ceea ce ai fost înainte de captivitate, sau vrei s-o iei de la capăt? vă spun pe Dumnezeul meu că aş primi să mai fiu o dată prizonier şi să mănînc carne de cal. Noi credem că, îndată ce am fost scoşi de pe îngustul nostru drum, totul este pierdut ; cînd, de fapt, abia atunci începe noutatea şi frumuseţea vieţii..."*

Marile momente istorice decid nu numai soarta, dar şi caracterul unui om. Nataşa se transformă, în timpul exodului, dintr-o fetiţă zburdalnică într-o femeie capabilă de jertfă şi de înţelegerea unor raţiuni ce-i transcend egoismul ; pe prinţul Andrei, natură problematică, înclinat spre dezbateri hamletice, apărarea patriei ameninţate îl transformă în om de acţiune ; Tuşin, mediocru ofiţer, devine erou în momente supreme, trăsăturile soldatului anonim se precizează şi se concretizează în eroul partizan Tihon Scerbatîi etc., etc.

Istoricitatea caracterelor este o consecinţă a istoriei însăşi, psihologia personajelor se evidenţiază în vîltoarea evenimentelor, viaţa familiilor şi a indivizilor se integrează în viaţa uriaşei colectivităţi : poporul. Poporul este personajul romanului lui Tolstoi, aşa cum istoria este tema lui. Forma epopeică, monumentalitatea au fost cerute de amploarea temei şi de măreţia faptelor evocate, fapte care vorbesc singure şi se impun cu forţa inflexibilă a vieţii în toată complexitatea lor adesea contradictorie. Fiindcă Tolstoi-istoricul nu simplifică de dragul demonstraţiilor. De aceea, consideraţiile filozofice, care-i sînt sugerate de imensa lecţie a istoriei — consideraţii colorate uneori fatalist — nu par să aibă întotdeauna acoperire, după cum orientarea destinelor unor personaje spre ilustrarea unor concluzii tolstoiste (vezi Pierre şi Platon Karataev) nu afectează tendinţa obiectivă a romanului-epopee, aceasta exprimînd artistic stima autorului faţă de marea colectivitate naţională, unica făuritoare a destinelor Rusiei. [1]

---

[1] În această problemă vezi studiul lui I. Ianosi : *„Război şi pace", prototipul romanului-epopee*, în *Viaţa romînească*, nr. 12/1960 şi 1/1961.



Fuziunea permanentă — realizată pe planul factic şi psihologic — dintre individual şi colectiv, subordonarea oricărui nucleu de viaţă — individ, familie — tendinţelor obiective ale istoriei, întruchipate de voinţa colectivă, determină structura şi forma artistică a romanului. Multitudinea destinelor antrenate în evocarea unei epoci atît de furtunoase, stabilirea dependenţei dintre aceste destine, pe de o parte, şi mişcările, sentimentele marii obşti naţionale, pe de alta, sentimentul patriotic devenit impulsul ce ordonează vălmăşagul, haosul produs de războaie, invazie, retragere, toate acestea au pretins forma epopeică. Calitatea de erou, în aceste evenimente, o conferă conformitatea la sensurile istoriei, de fapt la tendinţele maselor. În pagini de creaţie şi în consideraţii teoretice, Tolstoi a subliniat acest lucru : *„Dar e destul să pătrundem în esenţa fiecărui eveniment istoric, adică în acţiunea întregii mase de oameni care au luat parte la eveniment, pentru ca să ne convingem că voinţa eroului istoriei nu numai că nu conduce acţiunile maselor, ci este, dimpotrivă, condusă tot timpul de acestea"*.

Kutuzov este un erou popular, pentru că prin tot ce face — şi faptele lui au adesea o aparenţă ilogică şi paradoxală — dovedeşte că a înţeles necesitatea istorică. El subordonează totul — cu sacrificiul acţiunii spectaculoase şi a propriei sale poziţii — necesităţii izgonirii invadatorului cu cît mai puţine pierderi. În acest sens, crede Kutuzov, lucrează şi timpul. Timpul — istoria însăşi — e favorabil unei acţiuni juste cum este aceea a apărării patriei. Aparenta pasivitate a generalului rus e de fapt înţelegerea tendinţelor obiective ale istoriei. Aşa se face, spune Tolstoi, că tocmai Kutuzov, *„bătrînul aflat în dizgraţie"*, a fost ales de popor ca reprezentant al războiului popular. Tocmai pentru că nu înţelege aceste lucruri este Napoleon ridicol în grandomania lui (episodul ocupării Moscovei, care în mintea împăratului trebuia să comporte apariţia solemnă a notabilităţilor cu cheile oraşului, este concludent). Din această concepţie asupra eroismului — văzut ca un acord al faptelor individuale cu scopurile urmărite de colectivitate — decurge faptul că, în romanul lui Tolstoi, acţiunile eroice, momentele de măreţie sînt legate de evocarea unor mişcări colective. Categoria estetică a monumentalităţii şi a măreţiei se asociază la Tolstoi cu mişcările colective. De aci perspectivele panoramice ale luptelor, de aci surprinderea mişcărilor vaste, care transformă fizionomiile individuale într-o fizionomie colectivă. *„Pierre nu vedea oamenii luaţi aparte, dar le vedea mişcarea. Toţi oamenii şi caii aceştia erau împinşi de*

o forţă nevăzută. Toţi, vreme de un ceas, cît îi studie Pierre, ţîşniră de prin ulicioare, împinşi de una şi aceeaşi dorinţă, de a trece cît mai curînd ; toţi fără deosebire, ciocnindu-se unii de alţii, se înfuriau şi începeau a se lua la bătaie ; pretutindeni guri cu dinţii albi rînjiţi, pretutindeni sprîncene încruntate, pretutindeni înjurături, aceleaşi şi aceleaşi pe toate chipurile, aceeaşi expresie de hotărîre voinicească, temerară, crudă şi rece, care-l uimise pe Pierre de dimineaţă, cînd o văzuse pe faţa caporalului şi auzise bătăile de tobă."

Asalturile, retragerea, deruta francezilor sînt evocate ca mişcări colective şi vădesc o viziune sintetică, de ansamblu, asupra evenimentelor. Dar Tolstoi nu se menţine mereu la perspectiva globală. Războiul şi apărarea ne sînt înfăţişate ca o mişcare de companii, regimente, populaţie, dar aceste evocări alternează cu momente de perspectivă interioară, de limitare voită a orizontului în vederea surprinderii detaliului. În convoiul prizonierilor, din care fac parte Pierre şi Karataev, asistăm la crîmpeie de conversaţie. Văzută din perspectiva unui participant, o luptă îşi pierde caracterul monumental. Pripăşit la Borodino din curiozitate, Pierre nu pricepe mai mult din sensurile marilor mişcări decît pricepea Fabrice del Dongo, rătăcit în rîndurile soldaţilor de la Waterloo. Unele evenimente istorice sînt descrise din unghiul de vedere al cîte unui personaj. Întîlnirea celor doi împăraţi la Tilsit o vedem cu ochii lui Nikolai Rostov, care, pe atunci admirator al ţarului, vede în Bonaparte un „mărunţel", ce priveşte de jos în sus spre Alexandru şi este indignat de degajarea împăratului francez în faţa ţarului Rusiei.

Există în *Război şi pace* un echilibru niciodată atins înainte de scriitorii realismului critic între perspectiva de ansamblu şi cercetarea detaliului, între psihologic şi social, între analitic şi sintetic, echilibru provenit din subsumarea destinelor personajelor celui colectiv, necesităţii istorice, fără anihilarea libertăţii individuale ; din angrenarea acţiunilor personale în marile mişcări de masă, din înglobarea timpului individual timpului istoric. Această armonie, această fuziune între sintetic şi analitic, îl fereşte pe Tolstoi atît de viziunea exclusiv globală, spectaculoasă şi panoramică a romanticilor, viziune realizată în dauna analizei psihologice şi a determinărilor individuale, dar şi de fărîmiţarea marilor sensuri ale istoriei, însoţită de scepticism, spre care subiectivizarea istoriei l-a dus pe un Thackeray. Echilibrul de care vorbeam se datoreşte, între altele, înţelegerii raportului dintre individ şi obşte în momentele de mare încordare istorică, înţelegere care a dus la înlocuirea cultului unui

erou individual prin cultul eroului colectiv. Faptul are şi consecinţe de alt ordin. Cu toate teoretizările greşite cu care îşi presară Tolstoi întreg eposul, teoretizări care — ducînd la fatalism — ar trebui să ducă şi la scepticism istoric, *Război şi pace* comunică un crez afirmativ şi naşte personaje constructive, ceea ce ne întîmpină mai rar în romanele istorice ale realiştilor-critici apuseni. Coincidenţa scopurilor individuale cu cele colective şi acordul dintre tendinţele individului şi cele obiectiv-istorice conferă unora dintre personajele tolstoiene — istorice sau fictive, aparţinînd nobilimii sau poporului — un sens afirmativ, şi vom regăsi acest sens afirmativ în mulţi dintre eroii literari ruşi ai epocii. Este lecţia unei epoci de frămîntări sociale, care începe cu răscoalele ţărăneşti ale lui Pugaciov, continuă cu mişcarea decembriştilor şi nu se încheie cu reforma din 1861. Ea i-a îndemnat pe scriitorii ruşi spre introducerea masivă a masei în literatură şi le-a impus un suprem criteriu de apreciere a valorii personale : acordul deplin cu cele mai înaintate aspiraţii colective.

Dacă încercăm să desluşim influenţa gîndirii istorice asupra sistemului de idei estetice însuşit de scriitorii grupaţi în curentul realismului critic, ne întîmpină cîteva fapte evidente. În faţa trecutului ca şi în faţa prezentului, aceşti scriitori şi-au impus atitudinea investigatorului, care cercetează din strictă apropiere şi fără emotivitate fenomenul în concretul şi, mai ales, în cauzalităţile lui imediate. Din acest punct de vedere atitudinea faţă de istorie este tributară unei concepţii generale, concepţie pe de o parte stimulată de peisajul social, care îndemna spiritele nonconformiste la critică, pe de alta de atracţia faţă de criteriile ştiinţelor pozitive. Există totuşi fapte, de ordin estetic, pe care ni se pare că le putem asocia cu modul de evocare istorică practicat de realiştii-critici.

Ne întîmpină, spuneam mai înainte, istoricitatea caracterelor, ca şi atracţia pentru temele dinamice. Devenirea caracterelor romantice era dominată de transformările catastrofice, transformări ce se încadrau categoriei estetice a spectaculosului, evidentă, la romantici, şi în descrierea evenimentelor istorice. Devenirile personajelor din romanele realiştilor-critici se produc treptat, sub acţiunea unor influenţe variate, şi sînt descrise scrupulos şi detailat, din strictă apropiere, în determinările lor complexe de ordin social şi psihologic. Devenirea unui personaj dintr-un roman

realist — Julien Sorel, Eugène de Rastignac, Becky Sharp — este un fenomen privit în istoricitatea lui, şi tendinţa sa generală nu se pierde, ci se precizează prin urmărirea răbdătoare a fiecărei etape. Ascensiunea şi declinul personajelor din romanele realiste sînt analitic înfăţişate, şi tocmai cercetarea determinărilor complexe de ordin material şi psihic, hotărîtoare pentru fiecare etapă, duc la acele psihologii diferenţiate cu care ne întîmpină un Stendhal sau un Balzac. Perspectiva e apropiată, uneori interioară şi procedeul analitic. Această atitudine analitică reprezintă cîteodată un răspuns polemic explicit dat viziunii globale, sentimentului apoteotic, care atenuează adesea la romantici perspicacitatea, luciditatea investigaţiei. În faţa construcţiilor permanent grandioase şi a evocărilor istorice hiperbolic comentate în limbaj afectiv, realiştii-critici preferă — cu ostentaţie — atitudinea cronicarului, perspectiva contemporanului care notează scrupulos, înregistrează sobru evenimentele al căror martor este. Prosper Mérimée limitează cîmpul observaţiei în romanul său istoric, intitulat *Cronica domniei lui Carol al IX-lea,* la raza vizuală a celor doi fraţi Mergy, antrenaţi în vîrtejul războaielor civile şi religioase din veacul al XVI-lea. Stendhal intitulează *Cronici italiene* o suită de episoade sugerate de istoria tumultuoasă şi dramatică a principatelor italiene. Perspectiva e preluată în romanul de moravuri contemporane. Subintitulîndu-şi romanul *Roşu şi negru,* scris în 1830, *Cronică a anului 1830,* Stendhal asimilează atitudinea cronicarului cu aceea a pictorului de moravuri. Introducîndu-şi primul său roman — un roman istoric — *Şuanii,* în ciclul *Comediei umane,* şi anume în diviziunea scenelor din viaţa militară, Balzac dovedeşte aceeaşi identificare a romancierului istoric cu cel de moravuri, identificare ce se face sub semnul studiului analitic şi al perspectivei voit limitate din scrupul de cercetător. Istoria, ca şi viaţa contemporană, se descompune în scene. Măreţia se reconstituie abia în final, prin unificarea scenelor într-un ciclu, sinteză spre care se îndreaptă, în ultimă instanţă, orice cercetare analitică. Pentru romantici, însă, viziunea globală era iniţială şi etapa analitică inexistentă.

Mai desluşim şi alte rezultate ale influenţei exercitate de înţelegerea istorică asupra fenomenului literar. Unele ni se par cu deosebire evidenţiate în Anglia, unde polemica împotriva gigantismului eroic reacţionar, formulat de un Carlyle, a cunoscut accente foarte vehemente. Un rezultat al acestei polemici îl vedem în concepţia antieroică, în intimizarea istoriei şi în scepticismul

lui Thackeray. Respingerea implicită sau explicită a idealismului eroic, preconizat de Carlyle, are efecte pozitive în romanul englez de moravuri. Cronologia se opune afirmaţiei după care înclinarea lui Dickens spre universul celor mărunţi şi umiliţi, învestit de el cu valoare exemplară, ar reprezenta o atitudine anticarlylistă. Aceste trăsături ale romanului dickensian le descoperim şi înainte de 1841, cînd apare lucrarea lui Carlyle *Eroii şi cultul eroilor*. După această dată, însă, notele polemice se accentuează. Thackeray îşi subintitulează romanul de moravuri *„o carte fără erou"* şi explică mereu, în cursul romanului, de ce este incapabilă epoca sa să creeze eroi. Alţi scriitori refuză să vadă în popor gloata anonimă, a cărei menire s-ar reduce la întîmpinarea şi adorarea „eroului". Printre aceştia şi scriitoarea George Elliot, care şi-a dedicat opera înfăţişării dramelor, realizărilor, aspiraţiilor oamenilor în aparenţă cei mai banali. Această predilecţie a fundamentat-o în numeroase pagini programatice, în care, împotrivindu-se romantismului hiperbolic, îşi exprimă refuzul de a-şi dedica literatura celor numiţi cu prea multă uşurinţă şi veneraţie „oameni excepţionali". Este o tablă de valori etice şi estetice evident legată de un anumit tip de înţelegere a istoriei.

Viziunea excesiv analitică şi uneori psihologică a istoriei comportă primejdii. Unele din ele au apărut în cercetarea operei lui Thackeray. Pierderea perspectivei de ansamblu şi a marilor linii de dezvoltare a istoriei, fărîmiţarea timpului istoric prin investigarea a fragmente din ce în ce mai mici, din apropierea cea mai strictă, sînt riscuri pe care le presupune metoda împinsă la exces a realiştilor-critici. Într-o etapă ulterioară din istoria socială şi aceea a gîndirii estetice, aceste neajunsuri, pe care le desluşim doar în stare de germene la marii realişti, vor duce la pulverizarea timpului istoric.

Pe noua treaptă a realismului critic, reprezentată de literatura rusă a veacului al XIX-lea, viziunea asupra istoriei a scriitorilor se îmbogăţeşte cu elemente hotărîtoare pentru dezvoltarea întregii literaturi. Istoria Rusiei din timpul răscoalelor lui Pugaciov, trecînd prin războiul de apărare împotriva invaziei napoleoniene, prin răscoala decembriştilor, apoi prin momentul reformei ţărăneşti din 1861, această agitată perioadă istorică a impus scriitorilor recunoaşterea forţei masei şi a rolului ei activ, hotărîtor în istorie. Ca rezultat al intervenţiei forţelor populare, istoria se impunea din nou ca o desfăşurare largă de forţe masive. Pentru comunicarea artistică a acestor mişcări şi a sentimentului pe care

îl suscită ele, apropierea strict analitică de cronicar nepătimaş, pe care şi-o impuneau realiştii, era nesatisfăcătoare. În eposul lui, Tolstoi a realizat o fuziune unică între studiul analitic şi viziunea sintetică (sinteză superioară perspectivei globale a romanticilor, tocmai pentru că ea fructifică în imagini de o mare grandoare toate rezultatele analizei). Categoria estetică a monumentalului, reactualizată în eposul tolstoian, e un rezultat evident al unui anumit tip de înţelegere a istoriei. Amintim doar în treacăt despre această consecinţă estetică a viziunii istorice tolstoiene, fiindcă problema a fost cercetată la noi în toate implicaţiile ei în studii[1] documentate.

Regăsim în romanele sociale ruse ale veacului al XIX-lea această dublă şi totuşi unică perspectivă, regăsim fuziunea organică dintre analitic şi sintetic. Regăsim şi optimismul istoric sugerat lui Tolstoi de înţelegerea factorului determinant în istorie. Cel mai caracteristic rezultat al acestui optimism istoric este apariţia unui personaj constructiv, esenţial deosebit de toate personajele care populează romanele realist-critice ale Apusului. E lucru ştiut că realismul critic din Apus n-a dat un erou. A creat cu forţă ambiţioşi lipsiţi de scrupule, care luau cu asalt societatea, şi victime strivite de mecanismul social nemilos.

Apariţia în literatura rusă a revoltatului, care înţelege mersul istoriei, se alătură forţelor ei celor mai înaintate, este un fenomen nou şi, în cel mai înalt grad, determinat de gradul de dezvoltare a conştiinţei istorice. Neliniştiţi, căutători ai sensului vieţii, ne oferă şi romanele realismului critic apusean. Dar înfrigurata căutare a unui Bezuhov sau Levin îşi găseşte rezolvarea, în literatura rusă, prin apariţia unor personaje care au răspuns pateticei întrebări „Ce-i de făcut?" Cu schiţa de erou pe care o dă în romanul său, Cernîşevski opune Manilovilor şi Oblomovilor — vestigii ale trecutului — pe omul care aparţine prin structură şi activitate viitorului. Mişcarea democrat-revoluţionară rusă a determinat înnoiri pe tărîmul esteticii nu numai prin pătrunzătoarele teoretizări ale democrat-revoluţionarilor ruşi, prefigurări ale gîndirii marxiste, ci prin apariţia figurii revoluţionarului în literatură. Rahmetov şi Insarov reprezintă întruchipări artistice ale unor concepţii după care sarcinile prezentului sînt impuse de dezvoltarea istorică.

---

[1] Vezi: Ion Ianosi, *op. cit., loc. cit.*

Şi în limpezirea acestei idei, literatura de evocare istorică a Rusiei din veacul al XIX-lea, de la Puşkin la Tolstoi, n-a jucat un rol neglijabil.

În cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea, antagonismele care caracterizează societatea capitalistă se îndreaptă spre forme extreme. Revoluţia din 1848, urmată de trădarea burgheziei şi încheiată în Franţa cu masacrul proletarilor din iunie, a dus la domnia marelui capital patronat de ridicola figură a lui Napoleon al III-lea. În Anglia, mişcarea cartistă eşuează din cauza caracterului reformist imprimat ei de reprezentanţii micii burghezii. De pe acum şi mai tîrziu, în perioada de ascuţire paroxistică a contradicţiilor, în perioada imperialistă, pe fondul social al cruntei reacţiuni politice cu care întîmpină burghezia lupta proletariatului, se desfăşoară atacul făţiş sau camuflat împotriva gîndirii materialiste şi a literaturii de demascare.

Au apărut atunci nenumărate orientări filozofice şi formule literare, a căror clasificare este destul de relativă, dar care au, în ultimă instanţă, acelaşi conţinut : denaturarea realităţii cu scopul de a ascunde tendinţele obiective şi inevitabile ale societăţii capitaliste.

Din mulţimea orientărilor filozofice ale vremii, ne interesează, în consideraţiile de faţă, pozitivismul. Şcoala pozitivistă, întemeiată în timpul restauraţiei, a cunoscut celebritatea de abia spre mijlocul veacului, datorită activităţii şefului ei — Auguste Comte. Teoria lui Comte oferă la prima vedere o aparenţă de istoricitate, este însă, în realitate, anistorică şi agnostică. După această teorie, gîndirea omenească a străbătut în evoluţia ei trei etape : cea teologică, cea metafizică, cea pozitivă. În etapa pozitivă, care este cea contemporană autorului, mintea omenească renunţă la explicaţii, la generalizări, la căutarea cauzelor îndepărtate, a originii faptelor. Ea se mulţumeşte cu studiul fenomenelor particulare şi elimină problema cauzelor. Dacă filozofia pozitivistă a avut meritul de a înlătura speculaţia, ea a dus la un nou tip de agnosticism : cauzele neputînd fi cunoscute, cercetătorul trebuie să se mulţumească cu înregistrarea fenomenelor şi a raporturilor dintre ele. Cu toată terminologia aparent materialistă, antimaterialismul e evident. *„Speculînd termenii experienţă, cunoaştere pozitivă,* scrie esteticianul sovietic Burov, *pozitiviştii reduc rolul cunoaşterii la simpla constatare a faptelor, resping gîndirea teo-*

retică, declară esenţa lucrurilor incognoscibilă. Empirismul pozitivist serveşte de acoperire idealismului subiectiv şi agnosticismului."

Consecinţele pozitivismului asupra concepţiilor istorice tributare acestui tip de gîndire filozofică sînt uşor previzibile. Cultul faptului mărunt desprins din lanţul cauzalităţii, comunicat în manifestările lui pur exterioare, duce, de fapt, la pulverizarea istoriei. Cînd teoria pozitivistă se combină cu biologismul şi gîndirea se lasă ispitită de analogiile dintre societate şi organismul biologic, istoria e de-a dreptul anihilată. Hyppolite Taine, care adaptează teoria pozitivistă domeniului estetic, formulează desfiinţarea timpului istoric, în introducerea la *Istoria literaturii engleze,* cînd precizează care sînt, după el, factorii determinanţi în apariţia unui fenomen literar. Aceşti factori sînt, precum se ştie, rasa, mediul şi momentul. Rasa reprezintă pentru Taine *„dispoziţiile înnăscute şi ereditare, pe care omul le aduce la lumină o dată cu fiinţa lui şi care se leagă de obicei cu diferenţe accentuate de temperament şi de structură a corpului"*, deci totalitatea predispoziţiilor biologice. Mediul geografic nu se deosebeşte, pentru Taine, de climatul iluminiştilor, iar momentul, timpul, este un factor considerat abstract, fără legătură cu fenomenele economice, sociale, istorice, el fiind pentru Taine un dat biologic : *„Se întîmplă cu un popor cum se întîmplă cu o plantă. Aceeaşi sevă, la aceeaşi temperatură şi pe acelaşi sol, produce, la grade diferite ale dezvoltării, formaţii deosebite : mugurul, florile, fructele, seminţele, în aşa fel încît forma ulterioară are drept condiţie pe cea precedentă şi se naşte din moartea ei."* Timpul curge sub semnul fatalismului biologic, istoria e desfiinţată.

Cauzalitatea social-istorică fiind desfiinţată, istoria rămîne o înlănţuire întîmplătoare de evenimente, o colecţie de fapte ale trecutului, interesante în măsura în care sînt ciudate, neobişnuite ; decorative şi frumoase, vor adăuga orientările estetice, izvorîte multe din ele tot din pozitivismul istoric inaugurat de Comte şi transpus pe tărîm estetic de Taine.

Pulverizarea timpului istoric este un fapt filozofic şi literar, care ne întîmpină în tot lungul etapei imperialiste a societăţii burgheze, favorabilă înfloririi curentelor literare şi filozofice antiistorice, tocmai pentru că acceptarea istoriei presupunea acceptarea verdictului despre pieirea inevitabilă a relaţiilor capitaliste. Această desfiinţare a timpului istoric a rezultat din procedee şi atitudini diverse. Una dintre ele, spuneam, este atitudinea pozitivistă, cultul

nediscriminat al faptului oarecare, desprins din înlănţuirea cauzală. Regăsim atitudinea pînă în perioada mai apropiată nouă, în contexte filozofice variate, şi peste tot ea are drept rezultat fărîmarea istoriei. În 1916, Georg Simmel, reprezentant al relativismului filozofic german, afirmă într-un studiu, *Problema timpului istoric*, ideea după care continuitatea istorică este un dat ideal, orice eveniment descompunîndu-se într-o infinitate de momente izolate, detaşate şi discontinue, despărţite între ele prin goluri temporale. Astfel, războiul de 7 ani, care a durat din august 1756 pînă în februarie 1763, n-a reprezentat, în realitate, o continuitate istorică justificatoare a numelui său. El s-a compus, sau mai bine zis s-a descompus, în marşuri, lupte izolate, deplasări ale trupelor sau ale conducătorilor, asedii etc. Fiecare luptă, la rîndul ei, se descompune în atacuri izolate, încăierări corp la corp între soldaţi etc., etc. Viziunea excesiv analitică, în esenţa ei pozitivistă, a fenomenului duce la pulverizarea istoriei. La negarea continuităţii istorice, la antiistorism ajunge şi Oswald Spengler în *Declinul Occidentului* (1918). Privind umanitatea ca pe un concept zoologic, el distinge în fiecare epocă istorică momentul tinereţii — cultura — şi momentul crepuscular, final — civilizaţia. Elenismul şi istoria romană au reprezentat etapa civilizaţiei — preludiul morţii faţă de cultura antichităţii greceşti. Un alt ciclu inaugurează, în epoca numită de noi medievală, Occidentul. Începînd din secolul al XIX-lea, Occidentul — în ale cărui trăsături Spengler refuză să vadă vreo dezvoltare în timp a trăsăturilor vechilor culturi, acestea defuncte şi despărţite printr-un hiat de cultura occidentală — intră şi el în faza civilizaţiei, în faza finală. Organisme izolate, cunoscînd succesiv înflorirea şi decrepitudinea, culturile apar fără legătură unele cu altele. Analogii se pot stabili doar deasupra istoriei între aspectele particulare ale fiecărei faze.

O altă viziune, cu acelaşi rezultat al pulverizării istoriei, este aceea psihologică, teoria bergsoniană a duratei interioare, a cărei neîntreruptă curgere la nivelul vieţii intuitive şi neraţionale devine un alt mijloc de desfiinţare, de data aceasta prin subiectivism, a obiectivităţii timpului istoric.

Încercăm să arătăm influenţa acestor tipuri de gîndire antiistorică asupra literaturii, întorcîndu-ne deocamdată la efectele momentului 1848 asupra literaturii de inspiraţie istorică.

Valul de decepţionism provocat de rezultatele revoluţiei urmate de instaurarea imperiului a avut ecouri variate în opera scriitorilor. Lui Victor Hugo, dezastrul Franţei i-a putut smulge invectiva for-

midabilă din *Pedepse,* fără a-i atenua optimismul prezent ca o sfidare în *Legenda veacurilor.*

Pe Leconte de Lisle, viitorul şef al şcolii parnasiene, participant la revoluţie, dezamăgirea l-a împins spre un pesimism negru, spre negarea progresului civilizaţiei, spre o viziune hieratică a istoriei, din care, reţinîndu-şi manifestările emotive, autorul *Poemelor barbare* n-avea să selecteze decît elementele picturale şi decorative. Selecţia se făcea cu o aparenţă de scrupul ştiinţific, poetul adoptînd în faţa civilizaţiilor apuse atitudinea omului de ştiinţă, care reconstituie trecutul cu grija exactităţii detaliilor. Asimilarea metodei artistului cu aceea a omului de ştiinţă, principiu de bază al scriitorilor naturalişti ca şi al poeţilor parnasieni, duce la cultul detaliului detaşat de ansamblu, iar glorificarea obiectivităţii totale, la deplasarea centrului de greutate de pe tipic pe întîmplător. Acestea sînt lucruri cunoscute. Că atmosfera de după 1848 a putut stimula această fărîmiţare a sensurilor istoriei, din pricină că prezentul haotic şi lipsit de logică anihila încrederea într-o dezvoltare istorică dominată de raţiune, pare cu atît mai evident cu cît un scriitor, autor al unor mari tablouri realiste de moravuri contemporane, cum a fost Gustave Flaubert, s-a lăsat vremelnic ispitit de viziunea unei antichităţi barbare, pe care el, scriitorul, o restituie — nu o reînvie — cu scrupul de arheolog, impasibilitate ştiinţifică şi o atracţie aproape maladivă pentru amănuntul pompos, decorativ, feroce. Că romanul *Salammbô* s-a născut dintr-o reacţie de dezgust faţă de o contemporaneitate ce-i apărea scriitorului meschină şi prozaică din cale-afară, că refugiul în vechea Cartagină se asociază cu sila de viaţa modernă a mărturisit chiar Gustave Flaubert.

Recunoaştem în voita lipsă de emotivitate, în sobrietatea relatării, în lipsa retorismului şi puţinătatea epitetelor — acestea golite de orice încărcătură sentimentală — pe examinatorul lucid şi îngrozit de efuziuni din *Madame Bovary* şi *Bouvard et Pécuchet.* În schimb pasiunea restituirilor arheologice (deşi Flaubert se apără vehement în scrisoarea către Sainte-Beuve de învinuirea de a fi scris un roman arheologic), plăcerea cu care sînt descrise în elementele lor decorative obiceiurile vechii Cartagini, detaliile minuţioase de costumaţie, evocate cu o vizibilă atracţie pentru podoabe, giuvaeruri, fascinaţia riturilor păgîne, reconstituirea spectaculosului nu din trăsături largi de penel, cum făceau romanticii, ci din răbdătoare descrieri, atracţia pentru cuvîntul rar ne vorbesc despre o viziune parnasiană.

Mai întîi, perspectiva arheologului. Cel care a vizitat ruinele Cartaginei în vederea romanului *Salammbô* și și-a fundamentat viziunea artistică pe o documentație mărturisită în scrisoarea către Sainte-Beuve, reconstituie palate, temple, obiecte de cult, orașe întregi, fortificații, apeducte etc., cu grija arheologului pentru amănuntul arhitectonic și ingineresc. Peisajul el însuși e văzut cu ochi de arheolog, el slujește restituirii și amintește adesea de o hartă mai degrabă decît de un tablou. Oamenii Cartaginei — mercenarii barbari răzvrătiți, sclavii exploatați, negustorii, bogătașii, bătrînii care conduceau republica — sînt prezenți. Prezent e și tabloul luptei de clasă, dar impasibilitatea în fața aspectelor de ferocitate ale unui sistem de neomenoasă exploatare, aceeași impasibilitate cu care sînt notate și dovezile de rafinament crepuscular ale straturilor suprapuse, asimilează oamenii cu edificiile, subsumează elementul uman restituirii, cuprinde în cadrele aceluiași interes științific arhitectura, moravurile, miturile, lupta socială.

Firește, atitudinea pe care am numit-o parnasiană nu e pură în romanul *Salammbô*. Regăsim în unele pagini acuitatea pictorului realist de moravuri, alteori reconstituiri făcute în spirit arheologic alternează cu tablouri de un colorit violent, ce amintesc de exotismul romantic (vezi descrierea templului lui Moloch). Mișcări ample de mulțimi urmează după evocări hieratice, care sugerează împietrirea. Regăsim alternanțele acestea cel puțin într-una din cele *Trei povestiri,* în *Herodiada.* Dacă totuși înclinăm, cum au făcut mulți istorici literari, spre caracterizarea romanului *Salammbô* drept parnasian și îl vedem filozofic influențat de gîndirea pozitivistă, faptul se datorește constatării că, în romanul lui Flaubert, notarea pozitivistă a detaliului de civilizație, viziunea arheologică a unei epoci dispărute, nu e subsumată unei filozofii a istoriei, unei concepții care să dea semnificație fiecărui amănunt, așa cum se întîmpla de cele mai multe ori la romantici, chiar cînd, asemenea lui Hugo, aceștia construiau edificii filozofice șubrede sau eronate.

Pesimismul, spuneam, se asociază firesc cu înțelegerea pozitivistă. Viziunea fragmentară, detailată, a unor crîmpeie din civilizația omenirii, lipsite de legătură între ele, rupte din lanțul determinărilor cauzale, nesubsumate unei concepții unificatoare, comunică firesc sentimentul inutilității eforturilor umane. Poetic, Leconte de Lisle a ilustrat acest pesimism în culegerile *Poeme antice* și *Poeme barbare.* Civilizația greacă reconstituită, conform cu atracția parnasienilor pentru transpunerile de artă, din sugestiile poetice oferite de reliefurile de pe niște monede grecești *(Medalii antice),* prin pic-

turile de pe un vas *(Vasul)*, sau prin interpretarea unor legende, comunică, la fel ca şi evocarea miturilor indiene *(Baghavadhgita)*, biblice *(Cain)*, nordice *(Inima lui Hialmar, Moartea lui Sigurd)* doar tristeţea constatării unei succesiuni arbitrare de credinţe, pe rînd adoptate şi năruite, şi sentimentul tragicei neputinţe umane în faţa acestor periodice surpări.

Discipolul lui Leconte de Lisle, José-Marie de Hérédia, încearcă în *Trofeele* sale un tur de forţă parnasian. Ilustrarea fiecărei epoci din istoria omenirii (Grecia şi Sicilia, Roma şi barbarii, evul mediu şi Renaşterea, vremea conchistadorilor, Orientul şi Tropicele etc.) prin unul sau mai multe sonete, menite fiecare să surprindă un detaliu — nu semnificativ, ci decorativ — duce la o replică parnasiană şi miniaturală a grandioasei *Legende a veacurilor* de Hugo. Sugerate de o medalie, un vitraliu de catedrală, un email, un pasaj din *Bucolicele* lui Virgiliu, o impresie estetică a poetului, sonetele lui Hérédia surprind un instantaneu pietrificat, pe care-l izolează din torentul neîntrerupt al istoriei. Categoria hieraticului domină : seniorul de Rimini e profilul de şoim gravat pe o medalie, Veneţia dogilor trebuie să trăiască în surîsul *„indolent şi superb"*, adresat de dogaresă micului ei paj negru, oraşul întemeiat în lumea nouă este *„heraldicul martor al splendorilor visului conchistadorului"* etc. Rezultatul civilizaţiilor care se succed şi se înlocuiesc unele pe altele este, pentru poetul parnasian, nu progresul, ca pentru Hugo, ci doar vestigiul artistic, crîmpeiul de artă, singurul supravieţuitor :

Pier toate. Timpul trece. Stau marmuri să se farme.
E-o umbră Agrigente, iar Siracuza doarme
Sub cerul ei albastru — blînd giulgiu de tristeţi ;
Metalul doar — argintul tenace în sigilii —
E păstrător eternei în floare frumuseţi :
Medalii cu efigii de fete din Sicilii. [1]

Aceasta este concluzia miniaturalei legende a veacurilor, semnată de Hérédia. Ea comunică, pe lîngă pesimismul totdeauna asociat cu negarea istoriei, o ierarhie de valori în care proclamarea întîietăţii esteticului prefigurează orientări ulterioare.

Absorbirea gîndirii pozitiviste de către scriitori n-a dus numai la atitudinea parnasiană, aceasta — cu excepţii — adoptată mai

[1] În traducerea lui Romulus Vulpescu.

ales de poeţi. Precum se ştie, pozitivismul a prezidat ca doctrină filozofică asupra romanului naturalist. Naturaliştii au respins romanul de evocare istorică. Teoria lor estetică îl nega în mod firesc. Cultul excesiv şi nediscriminat pentru amănuntul oarecare de viaţă, atitudinea grefierului care notează fără a opera vreo selecţie nu se pot împăca cu operaţia de valorificare în mod imperios cerută istoricului sau romancierului istoric, obligat să distingă între faptul neesenţial, fără urmări, şi faptul hotărîtor într-un anumit moment — faptul istoric. Împinsă pînă la ultimele consecinţe, teoria naturalistă trebuie să respingă şi contracţiile sau dezvoltările temporale, frecvente într-o operă istorică, unde mulţi ani neimportanţi pot fi expediaţi într-o frază, iar cîteva ceasuri esenţiale în desfăşurarea evenimentelor dezvoltate pe multe pagini. După teoria „redării" fidele şi obiective, o epocă de cincizeci de ani ar trebui descrisă pe o întindere de pagini a căror parcurgere ar dura tot cincizeci de ani. În realitate, naturaliştii n-au realizat acest record, şi lectura ciclului *Rougon-Macquart* al lui Zola, care descrie un răstimp de douăzeci de ani, nu pretinde tot atîta timp. Aşa încît, cu toată pasiunea lor teoretică pentru prezentul imediat, pentru amănuntul jurnalistic, cotidian, nici chiar naturaliştii declaraţi n-au izbutit extragerea literaturii din dimensiunea timpului. Şi dacă n-au scris romane istorice — ca atare — recunoaştem însă, în unele opere de evocare istorică, urmele naturalismului. Către sfîrşitul veacului trecut romanul istoric vădeşte importante infiltraţii naturaliste. Şi, pentru a nu lungi consideraţiile despre anistorismul de sursă pozitivistă, amintim doar în trecere că cumulul de orori şi ferocităţi dintr-un roman ca *Quo vadis* de Sienkiewicz — orori descrise nu în elementele lor picturale, cum fac parnasienii, ci cu predilecţie pentru ceea ce este feroce şi odios — ni se pare de sursă naturalistă.

Anistorismul romanului istoric al lui Walter Pater, părintele estetismului englez şi maestrul lui Oscar Wilde, roman intitulat *Marius Epicureanul, senzaţiile şi ideile lui,* este de altă factură. Plasată în epoca finală a imperiului roman, în timpul domniei lui Marc-Aureliu, povestea peregrinărilor spirituale ale tînărului patrician Marius — născut într-o vilă rurală şi împins de destin chiar în preajma împăratului filozof — de la o filozofie la alta şi de la păgînism la creştinism, nu prilejuieşte autorului crearea unui personaj autentic, a unei atmosfere istorice autentice, şi nici chiar o înlănţuire narativă, ci o seamă de consideraţii eseistic exprimate asupra curentelor filozofice ale vremii (epicurianism, heraclitism,

stoicism) şi a diferitelor credinţe ce se înfruntau în amurgul lumii sclavagiste. Predomină consideraţia estetică prilejuită de cultele şi riturile vremii. Romanul lui Pater face un loc important procesiunilor fastuoase, ororilor din arene şi liturghiei creştine. Din adolescenţă, Marius îşi precizează o atitudine filozofică de un delicat epicurianism şi absoarbe datele lumii materiale şi spirituale pe calea simţurilor lui rafinate. *„Strălucitorul tînăr, care iubea îmbrăcămintea, mîncarea aleasă şi florile, părea să aibă legături fireşti şi atracţie pentru toate celelalte lucruri care erau fiziceşte alese şi strălucitoare ; cultiva şi acea pedanterie în cuvinte, în vorbirea aleasă, obişnuită la spiritele de elită ale timpului."* Marius ne apare, în prima parte a cărţii, ca un Des Esseintes drapat în togă antică, mai puţin morbid decît urmaşul lui simbolist şi mai solicitat de experienţe mistice şi magice decît acesta. (Cartea lui Apuleius, *Măgarul de aur* — atunci *en vogue* — îl atrage mai ales prin acuitatea ei senzorială şi prin descrierea metamorfozelor magice). Sănătatea, religia, filozofia, moartea — toate îi apar în această etapă sub aspectul „frumuseţii" sau a negării ei, iar atitudinile morale — austeritatea, de pildă — le preţuieşte în măsura în care conţin frumuseţe poetică şi farmec estetic. Marius detestă viciul ca pe o lacună a bunului-gust. Frecventator al filozofiei greceşti, el se osteneşte să *„transforme, cu un tact minunat, adevărurile ei aspre, nude, în precepte ale poeziei, în înţelepciune delicată şi un delicat simţ al onoarei"*. (S-a remarcat de altfel atracţia lui Pater pentru epitetul „delicat".) Senzaţia domină, pentru Marius epicurianul, cunoaşterea. *„Cunoştinţele noastre se mărginesc la ce simţim... n-avem nevoie de dovezi că simţim... Dar putem fi siguri că lucrurile sînt cum le simţim noi... Ce liniştitor, după lungi dezbateri despre criteriile antagonice ale adevărului, să te bizui pe senzaţii directe, să-ţi limitezi năzuinţele după astfel de cunoştinţe !"*

În realitate, nu disputelor filozofice şi-a datorat cartea lui Pater o anumită celebritate în cercurile estetiste engleze. Şi nici reconstituirilor istorice ale antichităţii, care se reduc la ample descrieri ale moravurilor rafinate din mediul patrician şi imperial, sau la spectaculoase evocări de rituri păgîne şi creştine. De altfel, W. Pater nici nu pretinde să se impregneze de atmosfera epocii în care-şi plasează personajul, mai bine-zis purtătorul de cuvînt. În romanul lui — mai degrabă eseu — el îşi permite caracterizări şi analogii livreşti, care desfid istoria : Apuleius este un scriitor rococò cu nuanţă africană, iar limbajul afectat vorbit de societatea romană de elită este „eufuism". Cartea lui Pater a cunoscut în Anglia sfîrşitul

de veac (1884) succes în lumea unor snobi literari, pentru că ea reprezenta un breviar al estetismului, aşa cum avea să fie în Franţa cartea lui Huysmans, *À rebours*, apărută în acelaşi an 1884.

Aşa stînd lucrurile, alegerea epocii, — în cazul de faţă Roma imperială în faza finală, fază ce marchează, după Pater, *„o desăvîrşire care purta semnele ajunului declinului"*, deci o strălucire crepusculară, — nu se justifică prin vreun imperativ al contemporaneităţii — cum s-a întîmplat în cazul dramaturgilor elisabetani, al scriitorilor Sturm und Drang-ului sau al romanticilor progresişti. Pater alege Roma Antoninilor ca pe o ambianţă stimulatoare de atitudini estetiste, aşa cum, pentru a folosi un citat din cartea lui, în acea perioadă de multiplicare la nesfîrşit a cultelor de origine grecească, orientală, nordică *„mondenele frivole... găseau în unele credinţe orientale atît uşurare pentru sufletele lor plîngăcios religioase, cît şi prilejul unor exhibiţii personale ; ele preferau un mister sau altul, mai ales în măsura în care impunea o costumaţie potrivită genului lor de frumuseţe."*

Negarea istoriei prin subiectivizarea extremă a timpului ne întîmpină în literatura apuseană mai ales ca un ecou al filozofiei bergsoniene. Teoria despre durata interioară şi conservarea trecutului în prezent, despre posibilitatea de regăsire a timpului şi a mişcării interne a vieţii prin cufundarea în fluidul memoriei, a stat la baza unui capitol întreg din literatura începutului acestui veac, pe care o putem numi literatura duratei interioare (vezi Proust).

Ne interesează, în acest context, ca operă de evocare istorică, romanul Virginiei Woolf, din 1928, *Orlando*. Personajul principal — Orlando — născut în epoca elisabetană ca bărbat, devenit femeie în timpul unei ambasade la Constantinopol (mitul androginului o urmăreşte pe scriitoarea engleză), trăieşte pînă în anul 1928, cînd are 36 de ani. Explicaţia psihologică a ipostazelor istorice şi a vîrstelor lui Orlando e dată undeva, în roman. Există o pluralitate de personalităţi în fiecare om, corespunzînd unor mentalităţi şi sensibilităţi istorice diferite. *„...aceste personalităţi, din care sîntem construiţi, aşezate unele peste altele, asemenea unui teanc de farfurii în mîna unui chelner, au ataşamente şi simpatii în altă parte, au mici constituţii şi drepturi ale lor, numeşte-le cum vrei (fiindcă pentru multe din aceste lucruri nici nu există nume), aşa încît una dintre ele se poate ivi cînd plouă, alta într-o odaie cu perdele verzi, alta cînd doamna Jones nu e de faţă, alta dacă-i făgăduieşti un pahar de vin — şi aşa mai departe..."* Atmosfera epocilor pe care le trăieşte succesiv Orlando este comunicată prin fapte de

moravuri, colorit, psihologie. Fastuoasa serbare de pe Tamisa îngheţată din timpul restauraţiei Stuarţilor este sugestivă pentru laxitatea moravurilor nobiliare ale epocii ; mondenitatea mai burgheză a lui Orlando devenit femeie este evocatoare pentru domnia reginei Ana. După cum norul, care acoperă cerul în noaptea cînd începe veacul al XIX-lea, trebuie să devină simbolic pentru atmosfera noului veac. Climatul istoric e sugerat prin elemente de climat natural. Noul secol pare a se desfăşura sub semnul umezelii. Evocarea ironică a epocii victoriene cu pudibonderia şi prejudecăţile, cu respectabilitatea ei ipocrită şi veneraţia ei pentru aur, atît de uluitoare pentru Orlando, care păstrează amintirea impetuozităţii vieţii elisabetane şi a licenţelor restauraţiei, prilejuieşte scăpărări satirice, dar şi paradoxe de felul celui care urmează : *„Viaţa femeii mijlocii era un şir de naşteri. Se mărita la nouăsprezece ani şi avea cinsprezece sau optsprezece copii la treizeci, fiindcă gemenii abundau. Şi aşa s-a născut imperiul britanic."* În general epocile sînt evocate subiectiv şi impresionist, cu o detaşare ironică. De aci tratarea zeflemisitoare a calamităţilor (comparaţia dintre ciuma Londrei amintită în *Orlando* şi flagelul evocat în efectele lui cele mai înfiorătoare de Manzoni poate fi edificatoare) şi ignorarea aproape desăvîrşită a ceea ce alcătuieşte de fapt esenţa epocii : raporturile sociale. Ca urmare, marile evenimente istorice (revoluţia burghezo-puritană din secolul al XVII-lea, primul război mondial) sau nu sînt amintite de fel, sau sînt ghicite prin efectele lor asupra moravurilor şi a psihologiei. Istoria subiectivizată devine în acest roman amintire. Este amintirea vîrstelor trăite de Orlando, care judecă uneori secolul al XIX-lea cu criteriile elisabetanului sau maşinismul secolului XX cu reminiscenţele călătorului în diligenţă. De aci o relativizare totală a criteriilor istorice, ba chiar şi a celor literare, fiindcă Orlando e poet. El (ea) nu se schimbă esenţial, chiar cînd se schimbă aparent, şi păstrează tot timpul conştiinţa stărilor lui trecute. În acest roman, în care secolele se succed vertiginos, permanenţa, ba chiar imuabilitatea sînt sugerate prin mijlocirea unor simboluri. Unul este stejarul de pe moşia lui Orlando, inspiratorul primelor versuri ale pajului elisabetan, stejar a cărui vitalitate şi vigoare, la fel ca şi a proprietarului său, înfrînge veacurile. El simbolizează permanenţa geniului. Mai este Catedrala Sf. Paul din Londra, a cărei cupolă Orlando o zăreşte în momentele cruciale ale existenţei sale multiseculare, ca un simbol al unicităţii spiritului englez. În sfîrşit, suprema permanenţă este considerată conştiinţa lui Orlando, care

transformă istoria obiectivă în amintire şi o regăseşte mereu în propriul său eu, topită în durata interioară. Readucînd-o în lumina conştiinţei, Orlando nu procedează altfel decît eroul proustian, care retrăieşte propria lui viaţă, împins de forţa asociaţiilor înapoi, pe firul memoriei, în căutarea timpului pierdut. Istoria-amintire, istoria subiectivizată, desprinsă de forţele care o împing înainte, privită ca o emanaţie a unei conştiinţe individuale, duce la o modalitate impresionistă de evocare a trecutului, conturat în crîmpeie a căror legătură nu o alcătuieşte continuitatea obiectivă a istoriei, înlănţuirea cauzală dintre fapte, ci atmosfera afectivă unică. Evenimentele şi personajele istorice valorificate din acelaşi unghi şi cu imprecizia amintirii îşi pierd nu numai caracterul obiectiv, dar şi consistenţa.

Evocarea veacului al XVIII-lea, pe care în romanul *Craii de la Curtea-Veche* o face răscolind amintiri Paşadia, e, din pricina aceluiaşi impresionism şi subiectivism istoric, aeriană şi parţială, şi acest subiectivism al fragmentului la care ne referim constituie singura apropiere de romanul V. Woolf. Matei Caragiale, vrăjit de stilul *„celui mai frumos dintre veacuri"*, îl reînvie în pitorescul unui rococo aristocratic uşor melancolizat de presimţirea sfîrşitului şi în vitalitatea lui aventuroasă, care pentru Paşadia se identifică cu fugoasa lui tinereţe. E o evocare ce foloseşte din plin forţa de incantaţie a numelor proprii : *„Tineri de tot, într-o caravană scufundasem pe furtună nişte tartane berbereşti ; mai tîrziu vitejisem pe uscat pentru izbînda florilor de crin ; fusesem la Kehl cu Berwick şi cu Coigny la Guastella, după care isprăvi luaserăm rămas-bun de la viaţa ostăşească şi, dornici de a vedea şi de a cunoaşte, plecasem, treime nedespărţită, în necontenit colind, pe urmele lui Peterborough. Curteni de viţă, de la un capăt al Europei la altul, nu fu Curte să nu rămînă de noi necercetată, tocurile noastre roşii sunară pe scările tuturora, oglinzile fiecăreia ne răsfrînseră chipurile înţepate şi zîmbetele nepătrunse..."* Amintirea lui Paşadia evocă micile curţi germane, cupidonii rococoului, pînzele lui Watteau, muzica lui Glück şi a lui Mozart, pe Casanova bătrîn şi pe Lavoisier, „bazaconiile" lui Swedenborg şi carnavalul din Veneţia. Evocarea rămîne exterioară, fiindcă nu reînvie nimic din ceea ce avea să ducă la sfîrşitul lumii celor *„trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite"*, sfîrşit care încheie brusc şi nepregătit de nimic amintirile lui Paşadia, constituite în tablou al veacului al XVIII-lea : *„Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfinţească în sînge şi cînd, după cîteva luni, vedeam trecînd în par, între fulgerări de cuşme frigiene,*

capul doamnei de Lamballe, înţelegînd că timpul nostru trecuse şi că, în curînd, avea să stîrvească şi să cadă pradă nimicirii tot ce ne fusese pe lume drag, ne acoperearn feţele şi pieream pentru totdeauna." (Ca atare sugestia istorică realizată prin culoare şi pitoresc cu elemente de decor şi limbaj nu este blamabilă într-o operă ce-şi propune reînvierea unei epoci trecute. Dimpotrivă. În *Kir Ianulea*, poveste fantastică, I. L. Caragiale sugerează, cu o măiestrie pe care autorii de evocări istorice i-ar putea-o invidia, atmosfera unui Bucureşti levantin, Bucureştiul negustorilor greci şi armeni de acum mai bine de un veac : *„...peste vreo cîteva zile, după ce i-a dăscălit pe larg cumnatul mai mare în toate privinţele negoţului, ca om încercat, au pornit, cu chimirul plin, după marfă — unul, cu corabia, de la Galaţi către Smirna înspre părţile Răsăritului ; altul p'în Braşov, spre părţile Apusului către Lipsca în chervan, cum umblau negustorii p-atunci... Cum s-a răspîndit vorba şi despre astea, au intrat la grijă mare creditorii lui Kir Ianulea, că rămîne mufluz şi s-au adunat cu toţii la cafeneaua de la Hanul-cu-tei, spre a se sfătui ce-i de făcut, ca să-l ţină zi şi noapte sub de aproape pază, nu cumva s-o şteargă înainte de sorocul plăţilor, cum au mufluzii obicei. Pe de altă parte, văzîndu-se scos la selemet, l-a apucat pe Kir Ianulea un fel de groază..."*) Ceea ce denaturează însă *tabloul istoric* desenat de Matei Caragiale în *Craii de Curtea-Veche* este subiectivismul deformator al zugrăvirii. Melancolia — tulburătoare şi insinuantă — a vlăstarului nobiliar e, de fapt, negatoare de istorie. Ea consideră înnoirea ca un sfîrşit, aşa cum a şi fost pentru o clasă condamnată de istorie şi ignoră ceea ce alcătuia, de fapt, specificul unui veac pregătitor de revoluţie.

Cu toată varietatea lor, care duce de la afişarea subiectivismului extrem pînă la adoptarea atitudinii impasibile şi obiective a omului de ştiinţă, curentele de care am amintit, au acelaşi conţinut : negarea tendinţelor obiective ale dezvoltării sociale şi deci ale istoriei. Negarea se face prin deplasarea centrului de greutate de pe esenţial pe neesenţial, de pe tipic pe netipic : prin subiectivizare, prin magnificarea disproporţionată a vieţii interioare, făcută să înglobeze toate forţele obiective, inclusiv timpul şi istoria, prin fragmentarea vieţii în detalii şi selectarea amănuntului oarecare, lipsit de valoare obiectivă, ceea ce, de fapt, înseamnă tot subiectivism. Sînt curente prin structură şi finalitate antiistorice. Estetica lor însăşi presupune negarea istoriei. De aceea, reciprocitatea influenţelor, observată

în cazul altor curente literare, între conştiinţa istorică şi concepţia estetică, e reductibilă în cazul lor la un singur termen.

Întrebarea dacă acest tip de atitudine istorică a avut efecte estetice devine inutilă în clipa în care recunoaştem anistorismul ca un dat fundamentul al curentelor pomenite mai sus. Parnasianismul nu este anistoric numai pentru că surprinde în succesiunea civilizaţiilor trecute nu momente, ci fragmente cu valoare decorativă, evocate sub semnul hieraticului. În opoziţie cu viziunea romantică a unei lumi în perpetuă mişcare, cu estetica romantică pentru care fluiditatea era un element constitutiv, poetul parnasian socoteşte frumuseţea echivalentă cu nemişcarea — aceasta devenită atribut al materiei, cum afirmă Baudelaire în sonetul parnasian *La beauté* :

În larg azur ca sfinxul stau mîndră şi ciudată ;
Mi-i inima de gheaţă şi trupul cum sînt crinii ;
Urăsc tot ce e zbucium turburător de linii
Şi nu plîng niciodată şi nu rîd niciodată. [1]

Simbolul acestei nemişcări, în care parnasianul desluşeşte măreţie, este giganticul condor al lui Leconte de Lisle, care doarme nemişcat şi cu aripile larg desfăşurate deasupra Cordilierilor.

O bună parte din literatura apuseană de la începutul veacului nostru e dominată de ideea duratei interioare, este istorie psihologizată. Cu cîţiva ani înainte de apariţia romanului Virginiei Woolf, *Orlando,* un scriitor irlandez încerca transpunerea în planul subiectivităţii a principiului nonselecţiei naturaliste. *Ulysse* al lui James Joyce consemnează — am spune inventariază — succesiunea de gînduri şi asociaţii posibile din mintea unui om, gînduri şi asociaţii menite de către autor să reconstituie durata interioară, dar şi să lumineze psihanalitic străfunduri de conştiinţă. Ideea unui epos interiorizat, bazat pe tehnica monologului interior, n-a putut duce decît la solipsism şi hermetism. Cam în aceeaşi perioadă îşi încheie şi Proust ciclul *În căutarea timpului pierdut*. Omul care trăieşte intens viaţa socială şi istoria face loc omului care-şi aminteşte, omului pentru care istoria devine durata interioară, iar faptele obiective ale vieţii individuale şi sociale amintiri, suscitate în avalanşă de forţa unei asociaţii.

Transformarea experienţei istorice în experienţă estetică nu datează de la esteţiştii sfîrşitului veacului al XIX-lea. Înainte de

[1] Tălmăcire de Al. Philippide.

Walter Pater au încercat în literatura engleză această transpunere prerafaeliţii, pentru care naivitatea pictorilor dinaintea lui Rafael, pictori animaţi de copilărească pietate şi lipsiţi de orice retorism, devenea antidot în faţa „urîtului" industrial. Dar imitarea lui Giotto şi Fra-Angelico, într-un moment înaintat al capitalismului, echivala cu o negare a istoriei, şi arta prerafaeliţilor englezi adoptă naivitatea ca pe un nou rafinament.

Aprecierea scriitorilor Renaşterii, ai romantismului şi ai realismului critic, asupra faptelor istorice, se baza pe o scară de valori sociale şi morale, conform cu care unele fapte şi personaje ale trecutului aveau parte de preţuirea contemporanilor şi altele de blamul lor. În aprecierea trecutului, un Walter Pater nu adoptă alt criteriu decît pe cel estetic. Consecinţele dezastruoase ale politicii bisericii catolice, răspunzătoare, în lungul atîtor veacuri, de războaie, dezastre, persecuţii, crime, nu-l preocupă. El vorbeşte însă despre *„farmecul estetic al bisericii catolice, despre puterea ei evocatoare a tot ce este elocvent şi expresiv în mintea omenească"* şi crede că Dante şi Giotto, ca şi constructorii de catedrale medievale, întruchipează acest ideal estetic. O astfel de înţelegere iscă un haos total în domeniul valorilor sociale şi morale. De la acest tip de apreciere a faptelor istorice pînă la afirmaţia unui Oscar Wilde, care crede că şi o crimă poate fi frumoasă, distanţa nu este mare.

Atitudinea faţă de istorie a scriitorilor pe care-i grupăm într-un nou val al realismului critic, ivit la sfîrşitul veacului trecut şi în prima jumătate a veacului nostru, este mai explicit polemică decît aceea a oricărei grupări anterioare. Această notă polemică vizează mai ales concepţia „supraomului", pe care, cu elemente oferite de militarismul prusac de tip bismarckian şi de expansionismul german, o formulează Fr. Nietzsche la sfîrşitul veacului trecut. Pentru Nietzsche eroul este exteriorizarea voinţei spre putere (*„Wille zur Macht"*), voinţă ce ar cuprinde deopotrivă forţa biologică şi spirituală a rasei. Elogiul supraomului se combină la filozoful german cu afirmarea celui mai sălbatic şi antisocial individualism : *„Tot ce e mare se petrece departe de viaţa publică şi de glorie ; departe de viaţa publică şi de glorie au stat, în toate ramurile, creatorii de noi valori..." (Aşa grăit-a Zaratustra.)* Istoria e desfăşurarea voinţei spre putere a supraoamenilor, restul, poporul — o ceată de pigmei : *„Un popor este un ocol pe care-l face natura pentru a*

ajunge să dea şase sau şapte oameni mari" (*Dincolo de bine şi de rău*).

Această demenţă individualistă, acest elefantiazis, acest antiistorism obliga la polemică. Explicit sau implicit, scriitorii realişti au răspuns prin atitudini antidot. Antidotul a fost de obicei persiflarea personalităţii istorice, comunicarea ironică a faptelor istorice. Antidotul cunoştea şi o primejdie : scepticismul istoric. N-au ştiut s-o evite toţi autorii de evocări istorice, cuceriţi de maniera parodistică, toţi ironiştii „istoriei".

Unul dintre ei a fost Anatole France. Prin fire opus fanatismului de orice fel, în religie ca şi în filozofie, a fost ironist al istoriei prin structura psihică şi din antiromantism. Rigiditatea sistemelor filozofice îi repugna. A dovedit relativitatea lor evocîndu-le şi făcîndu-le să se înfrunte în romanul *Thaïs* (1890). Romanul e plasat în epoca alexandrină. În acel secol al IV-lea al erei noastre, clătinat de apropierea sfîrşitului lumii sclavagiste, plasează France povestea curtezanei Thaïs şi a schivnicului ascet Paphnuce. Ironie a soartei, Paphnuce, influenţat de scepticul şi cinicul Nicias, renunţă la idealul ascetic şi se îndrăgosteşte de Thaïs, pe care dorise s-o convertească tocmai cînd aceasta, îngrozită de spaima damnaţiunii, se transformă din curtezană în ferventă adoratoare a lui Cristos. În romanul lui France se întîlnesc toate credinţele, toate curentele filozofice, atît de numeroase în acea epocă crepusculară de destrămare a lumii antice. Aceste curente, reprezentate de fanaticul creştin Paphnuce, de scepticul Nicias, de epicurianul Dorion, de stoicul Eucrit, se înfruntă în cadrul unui banchet, cînd pasiunea creştinismului primitiv se luptă cu rafinatele sisteme de gîndire ale elenismului istovit. Cu ironia lui obişnuită, France scoate în evidenţă relativitatea acestor dogme, netemeinicia lor, relativitate pe care bruştele răsturnări din destinul personajelor (coruperea lui Paphnuce şi convertirea lui Thaïs) o subliniază mai elocvent.

Cînd evocă veacul cu care are cele mai multe afinităţi spirituale, veacul al XVIII-lea, scepticismul lui Anatole France se atenuează întrucîtva. Îl atenuează opiniile fermecătorului abate Jérôme Coignard, care dizolvă orice fanatism în acidul raţionalismului său critic. Ireverent faţă de dogmele declarate sacrosancte, pătruns de o dragoste de viaţă care respinge normele ascetice, Jérôme Coignard iubeşte oamenii şi acceptă cu o infinită indulgenţă toate slăbiciunile lor.

Dar opera franciană cea mai evident polemică este *Insula pinguinilor*. Povestea pinguinilor creştinaţi din greşeală devine o istorie

satirică a Franţei. Intenţia lucrării e vădită: ruinarea miturilor istoriei, ce sanctifică şi glorifică oameni cărora doar întîmplarea le-a hărăzit destinul de a fi mari: Orberose n-a fost fecioară sfîntă şi neprihănită, învingătoare a balaurului, fiindcă sub pielea acestuia se ascundea iubitul ei Kroken, iar miracolul înfăptuit a fost o farsă. Originile regalităţii nu sînt sacre şi nici cele ale proprietăţii. În Draco cel Mare recunoaştem atîţia cuceritori, al căror nume istoria l-a însoţit fără temei cu caracterizarea „cel mare"... „*In douăzeci de ani (acesta) incendie mai mult de o sută de mii de cătune, burguri, oraşe, cetăţi şi universităţi. Pîrjolea deopotrivă pămînturile duşmane cît şi pe ale sale. Şi spunea, ca să-şi explice purtarea: războiul fără pîrjol e ca măruntaiele fără muştar. N-are gust.*" Eventual, Draco ar putea întruchipa idealul supraomului, mînat de voinţă spre putere.

Cuceritorul Trinco, sub numele căruia îl recunoaştem uşor pe Napoleon, a fost „*un balaur mai groaznic decît cel din legendă*".

Înecînd în grotesc personalităţile cărora li s-a atribuit rolul de făuritori ai istoriei, France compromite false reputaţii, dar naşte un scepticism, un sentiment al relativismului istoric, necompensat de nici un elan afirmativ. Sub semnul aceluiaşi grotesc se desfăşoară procesul Dreyfus, pe care, tot cu scopul minimalizării, France îl numeşte „*afacerea celor optzeci de mii de clăi de fîn*".

Cu spiritul lui de ironist, Anatole France a înţeles că povestea pinguinilor creştinaţi din greşeală oferă posibilităţi pe care o istorie nefictivă nu le putea oferi. O astfel de istorie ar fi impus tonul grav şi n-ar fi îngăduit acea voită simplificare, care reduce acţiunile complicate la chintesenţa lor, lăsînd să se străvadă în transparenţă toate gîndurile şi mobilurile personajelor, simplificare pe care o găsim în toate naraţiunile fantastice, de la basm şi fabulă pînă la utopie. Atitudinea ironică îi slujeşte lui France la surparea reputaţiilor, la sublinierea ideii că nu marile individualităţi făuresc istoria. Istoria pinguinilor nu arată însă cine o făureşte, şi sfîrşitul pesimist al cărţii, care prevede distrugerea omenirii şi reînceperea ciclului istoric de la început, este în spiritul scepticismului istoric.

Regăsim elemente ale aceleiaşi atitudini şi în romanele istorice ale lui Mark Twain, şi mai ales în cel intitulat *Un yankeu din Connecticutt la curtea regelui Arthur*. Şi ironistului american i-a plăcut să sfîşie vălul de romantism, care înfrumuseţa în chip nejustificat unele epoci şi personalităţi ale trecutului. Polemica cu teoreticienii individualităţii gigantice e subînţeleasă în romanul lui Twain, dar mai ales aceea cu epigonii romantismului eroic.

Dintre toate epocile trecutului, aceea care avusese parte de o mai susţinută şi exagerată idealizare fusese evul mediu. Exaltarea dura. Cu puţin înainte de apariţia romanului lui Twain, A. Tennyson, poet laureat şi epigon romantic, reluase legendele ciclului Mesei Rotunde în *Idilele regelui*. Personajele vechilor romanţe cavalereşti, cunoscute lumii din compilaţia lui Malory — anume Arthur, Ginevra, Lancelot, Merlin — aureolate de poezie, evoluau în spaţiul convenţional al unui ev mediu poleit.

Twain sfîşie iluzia romantică despre lumea feudală, scriind un roman în care abundă situaţiile bufe, grotescul şi absurdul. Un prozaic american de la sfîrşitul secolului al XIX-lea trăieşte o aventură năstruşnică. Se trezeşte, după o trîntă în care-şi pierde cunoştinţa, în cel de-al VI-lea veac, veac socotit eminamente poetic de poeţii medievalişti. În faţa ochilor americanului se desfăşoară o lume brutală, în care barbaria nobililor se învecinează firesc cu condiţia mizeră a poporului. Cavalerii nu sînt bărbaţi curtenitori, apărători ai văduvelor şi orfanilor, ci nişte beţivi şi nişte mîncăi, bătăioşi şi neumani. Nedreptate, superstiţie neagră, obiceiuri şi legi sălbatice — aşa apare lumea feudală celui care citeşte romanul. Scene de demascare violentă se îmbină însă cu situaţii comice de un grotesc irezistibil, situaţii accentuate de schimbările ameţitoare de perspectivă temporală. Americanul ascultă resemnat, cu o mie trei sute de ani înainte de a se fi născut, glumele cavalerilor Mesei Rotunde, care-l scoteau din sărite în copilărie, cu o mie trei sute de ani mai tîrziu ; el prevesteşte o eclipsă de soare despre care ştia că se va petrece în anul 1528, îşi asigură o putere necontestată printre curtenii lui Arthur, folosindu-se de invenţiile secolului al XIX-lea.

Mark Twain discreditează falsa reputaţie a unei epoci, dar americanul lui, care introduce moravurile vieţii americane la curtea lui Arthur, se depreciază şi el uneori în această înfruntare de concepţii. Actualitatea romanului lui Twain nu se reduce la atît. În paginile lui abundă aluziile la contemporaneitate şi accentele demascatoare vizînd societatea vremii romancierului. Nu numai cvasilegendarul rege Arthur iese compromis în urma întîmplărilor din roman, ci toţi monarhii lumii. O dată cu monarhia se compromite şi biserica oficială. Yankeul lui Twain rosteşte vehemente cuvinte de revoltă împotriva nedreptăţii şi patetice elogii ale democraţiei. Făcînd un salt în viitor, el aminteşte de revoluţia din Franţa şi e interesant de notat că, spre deosebire de mulţi contemporani, pe care dictatura iacobină, momentul cel mai popular al revoluţiei

— teroarea — i-a îngrozit, Mark Twain înţelege necesitatea istorică şi aprobă teroarea vremelnică din timpul revoluţiei, menită să pună capăt unei terori milenare, în care au pierit infinit mai multe vieţi.

Tot aşa, servii lui Arthur cu lanţuri la gît îi amintesc lui Twain de negrii de pe plantaţiile Sudului sclavagist, şi îndemnul la răscoală, care răsună de cîteva ori în cuprinsul cărţii, se adresează, fără putinţă de îndoială, exploataţilor regimului capitalist. Din toate aceste incursiuni, pe care în al şaselea secol yankeul le întreprinde în direcţia viitorului îndepărtat, se desprinde simpatia lui Twain pentru omul din popor, simpatie ce acordă acestei cărţi zeflemisitoare un accent constructiv. Din acest punct de vedere, Mark Twain se deosebeşte de Anatole France şi chiar de Bernard Shaw, care omit de cele mai multe ori să-şi corecteze scepticismul printr-un accent afirmativ.

Bernard Shaw rămîne însă scriitorul cel mai intens preocupat, în piesele sale istorice, să dea o replică celor ce priveau istoria ca produsul personalităţii gigantice. Acţiunea de minimalizare şi deromantizare a marilor personalităţi, cărora li s-a atribuit răspunderea unor importante evenimente istorice, începe cu piesa într-un act *Omul destinului,* din ciclul „pieselor plăcute". Napoleon, încă *„le petit caporal",* şi-a cucerit bunăvoinţa directoriului, între altele prin manevrele de seducţie operate de soţia lui, Josephina. Dialogul cu hangiul şi cinismul replicilor lui Napoleon ne îngăduie să-l prevedem pe viitorul stăpînitor al Europei, iar cel al scrisorii compromiţătoare îl îneacă în ridicol pe viitorul împărat.

Cezar din *Cezar şi Cleopatra* pierde genialitatea pe care i-o atribuie un Mommsen şi chiar măreţia pe care nu i-o refuză Shakespeare în *Antoniu şi Cleopatra.* E un bărbat tomnatic, sensibil la farmecele zglobii ale Cleopatrei, o fetiţă de 16 ani, dar nu într-atît încît calculele politice şi conştiinţa menirii lui să-i fie tulburate. Obosit, apăsat de vîrstă, Cezar are cochetării tardive şi uşor ridicole. Incendiul bibliotecii din Alexandria îl lasă rece.

Pe Ioana d'Arc, Bernard Shaw pornise cu gîndul s-o discrediteze ca sfîntă şi iluminată. Şi-a dat însă seama că patriotismul ţărancei din Domrémy nu poate fi desfiinţat prin ironie şi a găsit atunci criterii de revalorificare laică a eroinei franceze. Ioana lui Bernard Shaw nu e păstoriţa iluminată a lui Chapelain, nici războinica romantică îndrăgostită a lui Schiller. Nu e nici creatura licenţioasă, considerată ironic de Voltaire, ci o făptură sănătoasă şi raţională, care trăieşte cu picioarele pe pămînt şi a îmbrăcat armura mascu-

lină pentru că era hotărîtă să ducă o viaţă de bărbat. În sentimentul ei religios, în contactul ei direct cu divinitatea prin intermediul „glasurilor", Bernard Shaw vede un germene de protestantism, un anticlericalism vestitor al unei noi atitudini.

Bernard Shaw îşi explică atitudinea faţă de istorie în prefeţele foarte abundente ale pieselor sale. Tot aci arată că folosirea anacronismului voit este un mijloc de a formula păreri critice, din perspectiva omului celui de-al XIX-lea sau al XX-lea veac, asupra evenimentelor istorice evocate. Anacronismele lui Shaw au valoarea unor comentarii ironice şi, cînd nu sînt excesive, ele sporesc eficacitatea satirei [1].

Tratarea zeflemisitoare a istoriei, minimalizarea oamenilor şi faptelor — trataţi prin tradiţie şi din romantism cu exagerată veneraţie — reprezintă un răspuns polemic dat teoriilor după care istoria este creaţia marilor personalităţi. Parodia a devenit antidot — salutar în momentul respectiv — faţă de hiperbolizarea cinică şi excesivă a rolului personalităţii gigantice — considerată supraom. Viziunea parodistică a comportat riscuri. Unul dintre ele — amintit — este scepticismul, relativismul istoric. Eroii fiind înlăturaţi prin minimalizare, istoria funcţionează în gol, dacă în locul reputaţiilor surpate nu apare factorul hotărîtor, creator de istorie — masa. Cînd istoria n-o fac nici eroii, nici poporul, intervin absurdul, hazardul, arbitrarul. Sofaua lui Anatole France din *Monsieur Bergeret la Paris*, pe care se consumă aventuri galante, devine un factor important în lupta politică din timpul procesului Dreyfus ; concediul generalului Howe, care a neglijat să facă joncţiunea cu armatele lui Bourgoyne, e hotărîtor pentru desfăşurarea revoluţiei americane (*Discipolul diavolului*).

Deşi viziunea parodistică se menţine pînă în zilele noastre ca modalitate de considerare critică a istoriei (v. : Berthold Brecht, *Afacerile domnului Iulius* Cezar), concepţia ştiinţifică despre rolul personalităţii în istorie şi raportul dintre individ şi masă vor duce la înlocuirea parodiei şi a pastişei prin alte modalităţi de evocare literară a trecutului. Anacronismul voit cultivat de Shaw, ficţiunea fantastică agreată de France şi Twain vor fi înlocuite cu o pluralitate de modalităţi şi stiluri, alimentate toate de înţelegerea marxistă a istoriei.

[1] Despre anacronismul lui Bernard Shaw şi valoarea lui, ca şi despre problemele literaturii de parodiere a istoriei am vorbit în studiul *Istorie, satiră, mituri, falşi eroi*, din volumul *Pornind de la clasici*, E.S.P.L.A., 1957, studiu din care reproduc unele pasaje.

Dar înaintea cuceririi de către scriitorii înaintaţi a acestei concepţii ştiinţifice cu rezultate atît de hotărîtoare în literatura de evocare istorică, ne mai întîmpină o modalitate literară de tratare a trecutului. Modalitatea e dictată de dorinţa unor scriitori generoşi şi progresişti de a reabilita omul înjosit de curentele decadente, mai ales de naturalism, care-l redusese la nivelul unui organism biologic, dictată de dorinţa de a-l arăta pe om drept fiinţa gînditoare şi capabilă de luptă. Această reabilitare se va face de către scriitori ce-şi leagă destinul de acela al clasei muncitoare şi ea va căuta alte modalităţi artistice decît parodia ce duce la scepticism.

Romain Rolland este, în perioada respectivă, reprezentantul cel mai proeminent al acestui gînd generos de reabilitare a omului. Afacerea Dreyfus îi stimulează pana combativă şi cam atunci îşi face tînărul Rolland debutul în literatură ca dramaturg. În conjunctura dramatică a societăţii franceze din momentul procesului Dreyfus, i se pare că a pune teatrul în slujba marilor idei înseamnă a căuta inspiraţia dramatică în momentele de violentă victorie a credinţelor afirmative din trecutul patriei. Aşa s-au născut mai întîi tragediile credinţei, ciclu de trei drame, care urmăreau să demonstreze, într-un moment de dizolvant negativism, cum marile figuri (între ele aceea a lui Ludovic al IX-lea), iluminate de o puternică credinţă, sînt acelea care pun în mişcare masele şi determină progresul. Ideea e confuză şi încă dominată de misticismul caracteristic, în perioada de tinereţe, creaţiei lui Rolland. Piesele ilustrează acel cult al individualităţii eroice, moştenit de la Carlyle, de care Rolland nu se va elibera în toată perioada de creaţie ce se întinde pînă la 1917.

Următorul ciclu dramatic : *Teatrul revoluţiei* (1898—1902) reprezintă un progres. Admirator, cum a rămas mereu, al personalităţilor vitale şi puternice, Rolland e înclinat să vadă în dramaticii ani 1789—1793 o perioadă propice desfăşurării marilor pasiuni umane, o ciocnire violentă de personalităţi şi temperamente. De aceea, conflictul e mutat adesea de pe planul social pe cel psihologic ; în ultimă instanţă s-ar părea că tot marile personalităţi hotărăsc destinul luptei. Se observă însă o evoluţie a gîndirii lui Rolland, de la *14 iulie* şi *Lupii* spre *Danton,* şi mai ales de la piesa *Danton* spre *Robespierre*. Dacă în primele, Rolland, tributar încă ideilor lui Michelet, îşi îndreaptă simpatia spre Danton, care întruchipează ideea creatoare a libertăţii tumultuoase împotriva principiului abstract şi rece al legii, întruchipat de Robespierre, în ultima dramă a polipticului, în *Robespierre,* accentul se schimbă. Iar în postfaţa scrisă

tîrziu, în 1939, intitulată : *Cuvîntul aparţine istoriei* şi inspirată atît de evenimentele cu care a fost, între timp, contemporan Romain Rolland, cît şi de *Istoria Revoluţiei Franceze* scrisă de Albert Mathiez între 1922 şi 1929, prima istorie a revoluţiei care înlocuieşte punctul de vedere moderat girondin, prezent în opera tuturor istoricilor romantici : Mignet, Thiers, Michelet, Lamartine cu unul iacobin, Rolland scrie : *„Astăzi ne-a devenit clar că Robespierre a dominat întreaga revoluţie nu numai prin integritatea caracterului său, dar prin luciditatea geniului şi inflexibilul lui ataşament pentru cauza populară." „Robespierre,* spune Rolland în postfaţa din 1939, *încă n-a fost reabilitat. Cel mai mare om al revoluţiei încă n-are o statuie în Franţa... încă n-a existat un guvern republican care să îndrăznească să-i revendice memoria. Mai clarvăzătoare, ura duşmanilor republicani n-a dezarmat niciodată."*

În 1902, cînd scrie drama lui Robespierre, plasată în 1794, după execuţia lui Danton, înainte de începutul reacţiunii termidoriene, Rolland se mai resimte de unele confuzii. Pur şi inflexibil, lucid judecător al situaţiei, duşman al profitorilor şi al celor dispuşi la compromisuri, Robespierre e pentru o politică de clasă, care să favorizeze poporul (*„Singurul prieten, stăpînul meu, mîine judecătorul !"*), pentru o umanitate înţeleasă nu în sensul slăbiciunii faţă de inamicii revoluţiei, ci de inflexibilă şi virtuoasă adeziune la cauza maselor. Apoteotic, ideea se exprimă în tabloul vizionar cu care se încheie piesa şi în care glasul lui Robespierre spune : *„Învinuiesc pe bogaţi şi burghezia, care n-a făcut revoluţia decît spre profitul ei şi vrea să-i oprească mersul. Învinuiesc Adunarea, care a trădat poporul şi l-a asasinat. Ştiu că ascut mii de pumnale ce se vor îndrepta împotriva mea..."*

În conturarea figurii lui Robespierre intervine şi misticismul lui Rolland, care la acea dată vedea în conducătorul iacobin un pur şi iluminat discipol al lui Rousseau. Dar piesa surprinde contradicţiile revoluţiei burgheze atît de evidente în această etapă finală, identifică punctul de vedere iacobin cu cel popular, deşi o face nu prin arătarea rolului maselor, care rămîn labile şi uşor inflamabile, ci prin declaraţiile de ataşament ale lui Robespierre faţă de popor. Pentru prima oară însă, în literatura dedicată Revoluţiei Franceze, Romain Rolland subliniază ideea de continuitate a tuturor revoluţiilor populare. *Marseilleza,* în sunetul căreia se încheie piesa, se transformă pe nesimţite în *Internaţionala.*

Într-o ultimă piesă, adăugată în 1919 polipticului revoluţiei : *Jocul dragostei şi al morţii,* scrisă după marele eveniment al anu-

lui 1917, Rolland încă nu dovedeşte a fi atins acea înţelegere asupra Revoluţiei Franceze pe care o sugerează postfaţa din 1939 la *Robespierre*. În zilele revoluţiei proletare din Berlin (1919), Rolland scrie în prefaţa la noua piesă : *„Pasiunile oamenilor convenţiei, care mocnesc în sîngele nostru, ard în al oamenilor de acolo"* (Berlin). Şi, explicîndu-şi concepţia despre istorie cu aceeaşi deplasare a accentului pe tărîmul psihologic : *„Istoria este pentru mine rezervorul pasiunilor şi al forţelor naturii. Din ea mă adăp."* Şi mai departe : *„Vîrtejul lui 93 mai bîntuie în lume... Chiar noi în timpul afacerii Dreyfus ne-am frecat de blana lupilor."* Pasiunea revoluţiei, retorica rousseauistă, civismul antic există şi în *Jocul dragostei şi al morţii*. Savantul Courvoisier, de fapt Lavoisier, membru al convenţiunii, arestat pentru că se opune arestării lui Danton, se supune decretului convenţiei nu din convingere, ci din disciplină revoluţionară. Conflictul lui sufletesc se aseamănă cu acela al tuturor personajelor literare pentru care teroarea era un mecanism implacabil, opus pornirilor generos-umane (Cimourdain din *Anul 1793* de Victor Hugo, *Danton* al lui Camil Petrescu etc.).

Experienţa primului război mondial, grea încercare pentru certitudinile acelui sincer iubitor de pace şi progres care a fost Rolland, din pricină că umanismul lui idealist şi confuz nu desluşea caracterul de clasă al marilor conflagraţii mondiale, a fost aducătoare de unele limpeziri. Romanul *Colas Breugnon* din 1918, chiar dacă nu arată masele ca factori ai marilor evenimente, atribuie unui om din popor — cioplitorului în lemn Colas Breugnon — rolul de comentator al unei epoci sumbre şi frămîntate : începutul veacului al XVII-lea, răstimp în care se încheie războaiele religioase ale veacului anterior şi încep războaiele civile ale noului veac. Rabelaisianul Colas Breugnon, cu spiritul lui ireverenţios — ce aminteşte de personajele lui Diderot — şi umorul lui atît de „galic" comunică un tablou dezolant, pe care vitalitatea lui nu-l atenuează, al acelor timpuri aprige. Luptele religioase n-au amuţit, satele sînt atacate, prost apărate de seniorul care-şi trimite trupele cu întîrziere. *„Să ne salveze Dumnezeu de salvatorii noştri. De duşmani scăpăm singuri."* Molimele seceră oamenii, dar Colas Breugnon îndură toate vicisitudinile cu gluma ţăranului robust. Simbol al spiritului popular, al acelei vitalităţi franceze, care a învins forţele adversare raţiunii, Colas Breugnon asigură, prin apariţia lui, prezenţa poporului în romanul lui Rolland, o prezenţă deşi simbolică, totuşi intens vie. Fiindcă cioplitorul lui Rolland capătă rolul unui purtător de cuvînt al celor nedreptăţiţi în lungul

unei istorii multiseculare: *„Eu cred în cei vii, cred că e ziua nămiaza mare, că beau și gîndesc — și gîndesc foarte bine — că doi și cu doi fac patru — mai cred în cărțile în care pătrunde picătură cu picătură știința omului și, mai presus de toate, cred în puterea mea de înțelegere"*.

Pe intelectualul cinstit, pe umanistul generos, dragostea de adevăr și progres avea să-l ducă, în mod firesc, la îmbrățișarea cauzei proletariatului, la lupta pentru socialism. Atunci, la el, ca și la alți scriitori, încrederea în omul simplu și dragostea pentru popor va găsi o altă reprezentare decît aceea simbolică și individuală, realizată în *Colas Breugnon*. Dar pentru ca fundalul popular, existent în teatrul revoluției, și comentariul omului din popor din *Colas Breugnon* să facă loc prezenței active, concrete, decisive a masei în literatura istorică, a fost nevoie de fructificarea artistică a unei colosale experiențe sociale, cea mai hotărîtoare pentru conștiința istorică a omenirii: Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

La temelia Marii Revoluții din Octombrie a stat o concepție științifică despre om, lume, societate. Principiile gîndirii materialist-dialectice, ideea că schimbarea e eternă și implicită materiei, că această schimbare se realizează prin acumulări lente și salturi bruște, ideea contradicției creatoare, a negării negației, a ciclurilor ce nu se reproduc identic, ci reîncep mereu de la un nivel sporit cu un adaos ce înseamnă progresul, concepția prefacerii eterne care îngăduie descoperirea germenului noului în ceea ce este vechi și sortit pieirii și, trecînd în planul vieții sociale, ideea rolului determinant al factorului economic asupra celui politic, religios, moral, etc. al influenței bazei asupra suprastructurii, concepția despre lupta dintre clase ca motor al istoriei, toate aceste idei s-au tradus — între altele — printr-un nou tip de literatură, literatura realismului socialist. În cadrul noului tip de creație literară, în mod conștient populară și pătrunsă de partinitate, capitolul literaturii de evocare istorică ne întîmpină prin trăsături distincte, deosebitoare față de epica și dramaturgia istorică născută de toate orientările literare ale trecutului.

Din cele arătate mai înainte a reieșit că, pînă și în momentele literare, cele mai dominate de istoricitate, creațiile de evocare istorică păcătuiau printr-o neștiințifică înțelegere a determinărilor decisive în dinamica istorică și a raportului dintre masă și personalitate. În legătură cu lacunele concepțiilor premarxiste despre istorie,

Lenin spune : *„Întîi, acestea cercetau, în cazul cel mai bun, numai motivele ideologice ale activității istorice a oamenilor, și nu cercetau ce anume dă naștere acestor motive, nu sesizau legile obiective în dezvoltarea sistemului de relații sociale, nu vedeau că aceste relații își au rădăcinile în gradul de dezvoltare a producției materiale ; al doilea, teoriile anterioare nu țineau seama tocmai de acțiunile maselor populației..."* [1] Pentru un Goethe, eșecul lui Goetz ține de destinul său individual, pentru Victor Hugo și alții, care au descris momentul dictaturii iacobine, „teroarea" a fost înfruntarea între două principii, întruchipate în doi sau mai mulți oameni.

Neaprecierea justă a rolului masei în istorie a dus la mulți scriitori din curentele anterioare realismului socialist la o defectuoasă înțelegere a rolului personalității. În general, ni se pare că ne întîmpină o alternanță între modalități filozofice și literare care acordă o prețuire exagerată personalității excepționale (individualismul Renașterii culminante, titanismul Sturm und Drang-ului, cultul romantic al personalității excepționale, teoria nietzscheană a supraomului) și altele care răspund acestor excese prin deprecierea personalității istorice, depreciere uneori la fel de exagerată, alteori avînd justificarea „despărțirii voioase" de trecut (epopeile eroi-comice ale Renașterii, parodiile istorice voltairiene, maniera bagatelizatoare și antiromantică a lui Bernard Shaw etc., etc.). Dar nu nimicirea marilor personalități istorice reprezintă antidotul cultului personalității geniale, ci plasarea lor în complexul evenimentelor care le-au determinat apariția. *„Un om mare nu este mare prin faptul că particularitățile sale personale împrumută marilor evenimente istorice o înfățișare individuală, ci pentru că posedă particularități care îl fac cel mai capabil să servească marile necesități sociale ale timpului său, născute sub influența cauzelor generale"* [2], scrie Plehanov în legătură cu rolul personalității în istorie. Aceste cuvinte, scrise în spiritul concepției marxiste, elimină deopotrivă maniera romantic și idealist-eroică à la Carlyle, cît și parodia care desființează marile personalități ale istoriei prin grotesc. În lucrarea istoricului sovietic Tarlé, Napoleon nu apare ca o figură grotescă, minimalizată prin ridicol, cum apare în piesa lui Bernard Shaw *Omul destinului.* Istoricul îi atribuie lui Bonaparte forța,

---

[1] Lenin, *Opere,* vol. 21, Editura Politică, 1958, pp. 42—43.

[2] G. V. Plehanov, *Le rôle de l'individu dans l'histoire,* în *Les questions fondamentales du marxisme,* Editions Sociales, p. 271 (traducerea noastră).

energia, însuşirile strategice, care au fost într-adevăr ale conducătorului francezilor, dar nimeni nu rămîne, după închiderea cărţii, cu ideea că epoca napoleoniană a fost creaţia lui Napoleon. După cum nu închidem cartea nici cu sentimentul că scena istoriei a ocupat-o vreme de cincisprezece ani, zguduind echilibrul Europei, un saltimbanc, o nulitate.

Concepţia marxistă despre rolul personalităţii în istorie este răspunsul convingător dat atît teoriei istorice şi literare, care, în descrierea evenimentelor, lasă masele în umbră, cît şi manierei ce desfiinţează eroismul prin bagatelizare. În spiritul gîndirii marxiste, discreditarea eroilor şi eroismului nu numai că nu este necesară, dar constituie o eroare ce duce la scepticism istoric. Istoria a cunoscut eroi şi personalităţi puternice : *„...erou, nicidecum în sensul că ar putea să reţină sau să schimbe cursul natural al evenimentelor, ci în sensul că activitatea lui este manifestarea conştientă şi liberă a acestui curs necesar şi inconştient"* [1]. Această înţelegere stă la baza selecţiei momentelor şi personalităţilor istorice, operată de realismul socialist — şi ea a determinat apariţia unei noi literaturi de evocare istorică.

Dintre toate evenimentele epocale cu influenţă asupra evoluţiei conştiinţei istorice a oamenilor, Revoluţia Socialistă din Octombrie a avut rezultatele cele mai decisive, pentru că masele au trăit acest eveniment cu un grad de luciditate niciodată cunoscut înainte. Desfiinţarea exploatării, ridicarea la conducere a maselor producătoare, pînă atunci aservite, nu mai apăreau ca un hazard, ci ca o necesitate, o etapă istoriceşte determinată de întreaga evoluţie anterioară.

În acest spirit şi cu această conştiinţă începe literatura realismului socialist opera de reînviere a unor momente trecute, socotite esenţiale pentru înţelegerea unei desfăşurări istorice ce avea să culmineze cu Revoluţia. Este din acest punct de vedere caracteristică frecvenţa operelor de evocare istorică, şi mai ales a dramelor îndată după instaurarea Puterii Sovietelor. Evenimente cruciale din istoria universală (*Cromwell* de Lunaciarski) şi din aceea a Rusiei (*Bogdan Hmelniţki* de Korneiciuk) suscită interesul scriitorilor şi al spectatorilor în perioada ce începe cu războiul civil şi continuă cu epoca cincinalelor. În 1929, cînd publică primul volum din *Petru I*, Alexei Tolstoi declară că s-a îndreptat spre această temă din primele zile ale revoluţiei din februarie.

---

[1] G. V. Plehanov, *op. cit.*, p. 272.

Tot Alexei Tolstoi formulează într-un rînd criteriul după care se face selecţia momentelor şi a epocilor în literatura realist-socialistă de evocare istorică. *„Am simţit... atracţia de a zugrăvi patru epoci... epoca lui Ivan cel Groaznic, a lui Petru, războiul civil din 1918—1920 şi, în sfîrşit, epoca noastră..."* Literatura istorică, scrisă sub semnul realismului socialist, se îndreaptă într-adevăr cu predilecţie spre cîteva teme istorice. Una din ele este tema formării statului. A ilustrat-o, considerînd problema în spirit marxist-leninist, Alexei Tolstoi în fresca lui dramatică *Ivan cel Groaznic* şi în vastul roman istoric *Petru I.* La noi, romanul lui Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă,* care surprinde un moment de afirmare a forţelor populare, împotriva forţei dizolvante de stat a boierilor, ca şi piesa lui L. Fulga, *Ioan-vodă cel Cumplit,* ilustrează aceeaşi atracţie. Mai este tema revoluţiei. O găsim la noi în romanul şi piesa lui Camil Petrescu, axate în jurul figurii lui Bălcescu, ca şi în poemul lui Eugen Jebeleanu. Literatura sovietică de evocare istorică oferă un amplu capitol cu tema revoluţiei (a Marii Revoluţii), capitol ilustrat de opere vaste şi numeroase, din care amintim *Donul liniştit* de Şolohov, *Calvarul* de Tolstoi, *Torentul de fier* de Serafimovici etc.

Înţelegerea personalităţilor istorice ca produse ale unor tendinţe obiective, determinante pentru activitatea oamenilor, înţelegere care nu numai că nu duce la desfiinţarea vieţii psihice, ci o face accesibilă din unghiuri multiple şi diferite, înţelegere care în nici un caz nu trebuie să ducă la transformarea personajelor în *„simple difuzoare ale spiritului vremii",* cum s-a exprimat Marx, pune capăt tradiţiei unor şabloane neştiinţifice cu efecte nocive pentru asimilarea istoriei. Popularitatea unor opere literare de evocare istorică devenite clasice a avut uneori drept efect falsificarea, prin idealizare sau denigrare, a unor figuri istorice, pe care consumatorul de literatură refuză să le accepte, altfel decît i-au fost oferite de opera literară intrată în conştiinţa sa. Despre unele din aceste denaturări am amintit. De la Schiller pînă la Stefan Zweig, frumoasa Maria Stuart a rămas victima invidiei Elisabetei, aceasta mai puţin ispititoare sub raportul feminităţii. Don Carlos, viitorul Carol Quintus, a intrat în conştiinţa oamenilor, datorită lui Schiller şi în parte lui Hugo, ca un tînăr cu porniri generoase, pe vecie opus tiranicului Filip. Dezvoltarea ulterioară a regelui Spaniei şi a împăratului Germaniei a anihilat de mult, pentru istorici, clişeul literar. În conştiinţa cititorilor însă el dăinuie. Exemplele pot fi înmulţite. Destinul literar al lui

Richard Inimă-de-Leu sau Henric al V-lea al Angliei a salvat nişte monarhi cu acţiune istorică mai degrabă reprobabilă.

Alimentată de o concepţie ştiinţifică asupra istoriei, literatura realist-socialistă tinde spre coincidenţa dintre figura istorică şi aceea literară şi realizează acest lucru prin cercetarea forţei sociale, a tendinţei istorice obiective, pe care o întruchipează personajul. Valorificarea etică a personajelor istorice se face din acest unghi. Ivan al IV-lea, pe care istoriografia veche l-a caracterizat drept „groaznic" din pricina violentei sale politici antiboiereşti, este reconsiderat ca unul dintre făuritorii statului rus şi, în această lumină, faptele lui capătă o nouă valorificare. Tot aşa Ioan-Vodă, care a fost „cumplit" pentru boierii moldoveni, ne apare astăzi ca un luptător pentru un stat centralizat, în opoziţie cu tendinţele de fărîmiţare manifestate de boieri şi cele cotropitoare ale turcilor. Criteriul de valorificare — acordul cu tendinţele înaintat-istorice ale momentului evocat (criteriu întîlnit uneori şi în operele progresiste ale curentelor literare din trecut) — capătă în realismul socialist un fundament ştiinţific, care dictează scriitorului asimilarea tendinţei progresiste cu interesul maselor populare. În această lumină, Goetz von Berlichingen, cu toată lealitatea lui cavalerească, nu mai poate fi personaj constructiv, şi nici Esmond al lui Thackeray, conştiinţă individuală aleasă, pentru că ambii luptă pentru cauze condamnate, se opun curentului timpului şi legilor istoriei.

Decurge de aci că un romancier sau dramaturg istoric realist-socialist e obligat, pentru realizarea unei figuri istorice, să cunoască tendinţele istorice obiective care au selectat şi au modelat o anumită personalitate. În lumina acestei înţelegeri, Ivan al IV-lea, numit „cel Groaznic", e arătat, în fresca dramatică ce-i poartă numele, de către Alexei Tolstoi ca o personalitate — politică, diplomatică, militară — constructivă, fiindcă în secolul al XVI-lea făurirea statului rus împotriva acţiunii descentralizatoare boiereşti reprezenta tendinţa cea mai înaintată posibilă. Strîngerea într-o singură mînă a tuturor firelor guvernării însemna un progres pe drumul ruperii de sistemul feudal. Cînd Ivan spune : *„Sînt singur stăpînitor şi dau socoteală chiar şi pentru o lacrimă de văduvă. Cineva care m-ar doborî în ţărînă asemenea lui David ce l-a doborît pe Goliat, doboară tot pămîntul rusesc..."*, el nu vădeşte megalomanie, ci conştiinţa misiunii sale unificatoare. În cugetul ţarului, conştiinţa legitimităţii istorice a faptelor lui intră în conflict cu teama de damnaţiunea eternă : *„Toţi, toţi vor fi*

iertaţi ! Numai mie, cuget împovărat, mi-e greu să merg la judecată !... Sînt un mare păcătos, deoarece cu trufie şi rîvnă am luat asupră-mi mai mult decît poate lua omul ! Nu vreau să mă dezvinovăţesc — gîndul meu măsoară cele de nemăsurat, şi sînt tare !" Reprezentînd o conştiinţă istorică înaintată, dar nu anacronic înaintată, în plină lume feudală, Ivan cel Groaznic, al cărui portret cele două drame ale lui Alexei Tolstoi îl desenează fără idealizare, e o figură progresistă *pentru epoca lui*.

În acelaşi spirit concepe Alexei Tolstoi şi figura ţarului Petru I, în romanul istoric început îndată după Revoluţia din Octombrie şi întrerupt de moartea scriitorului. Petru I, care hotărăşte să-şi introducă ţara în circuitul Europei, să sfărîme tradiţiile feudale şi bizantine devenite cătuşe şi, mai presus de toate, zădărnicind politica internă şi externă a boierimii tradiţionaliste, să ridice noi straturi sociale la conducerea ţării, este o figură pe care Alexei Tolstoi o zugrăveşte fără convenţionalismul folosit de unii scriitori romantici în crearea suveranului „bun" şi cu o desăvîrşită coincidenţă între psihologia personajului şi rolul lui social. Violent, impulsiv, inteligent, lucid, dornic de cunoaştere, Petru I este nu un uriaş, un supraom, înfăţişat cu adoraţia pe care o vădeau succesorii lui Carlyle şi ai lui Nietzsche pentru marea personalitate istorică, ci un om deosebit de înzestrat, care a priceput rosturile istoriei şi e hotărît să-şi transforme ţara în sensul tendinţelor obiective. Petru învaţă dulgheria şi ştiinţa construirii corăbiilor, îşi şlefuieşte manierele în mahalaua nemţească „Cucui", participă la lupte şi asedii unde este *„tunarul Petru Alexeev"*, duce, ca un negustor încercat şi viclean, tratative cu reprezentanţii comerţului străin, călătoreşte prin ţări străine, curios să vadă cît mai multe şi să transforme călătoria în profit pentru ţara lui. Cunoaşte 24 de meserii, taie bărbile boierilor, îi obligă să bea cafea ca în ţările civilizate şi-i învaţă ce înseamnă „politesse", asistă la execuţia streliţilor şi la interogatoriile trădătorilor, e strateg, marinar, războinic şi diplomat. Din cortul de la Marva, are grijă să dea ucaz la Moscova : *„Acolo unde se poate să se înfiinţeze pe lîngă băi frizerii, pentru ca oamenii să fie obişnuiţi cu raderea bărbii, precum să se ţină şi meşteri buni pentru bătături"*. Puternic individualizat, Petru I realizează un acord desăvîrşit între personalitatea lui genială, vijelioasă şi necesitatea majoră a epocii : necesitatea de a da un impuls violent Rusiei tradiţionale pentru antrenarea ei în albia culturii şi civilizaţiei europene. În măsura în care, făcînd acest

lucru, Petru s-a pus în acord cu straturile sociale apte să realizeze progresul, el a fost conducător popular. În realitate, romanul arată cum tocmai acele pături din Rusia, care erau interesate în progresul social, l-au selectat — în sens istoric — pe Petru, l-au învestit cu misiunea civilizatoare realizată de el.

Evocînd viaţa unui exponent al mulţimilor oprimate, în romanul şi piesa în centrul cărora stă figura lui Bălcescu, Camil Petrescu se afla în faţa obligaţiei artistice de a împleti indistructibil etapele existenţei personajului său cu viaţa, lupta, simţirile masei. Cu alte cuvinte, aducerea în literatură a unei figuri de felul aceleia lui N. Bălcescu îl obligă pe scriitor să pătrundă adînc în epocă, să dea un tablou cuprinzător al vremii.

Toate episoadele, reale sau închipuite — menite să evidenţieze caracterul luptătorului — sînt gîndite spre sublinierea coincidenţei dintre caracterul personajului şi mărimea sa istorică. Chiar şi episodul din copilărie ce ni-l arată pe Nicolache fugind de la conac în tovărăşia unui ţigănuş, sau cel ce descrie primul contact cu deplorabila realitate socială pe moşia boierului Medelioglu sînt concepute în vederea sublinierii acordului dintre conştiinţa individuală şi realitatea socială. Pe un astfel de teren psihologic, pregătit de o seamă de experienţe concludente, ideea revoluţionară va germina ; contactul între personalitate şi masă se va realiza firesc, personajul fiind caracterologic apt pentru a fi selectat de masă drept conducător. Alegerea lui Bălcescu drept personaj principal al unei ample opere epice şi al unei drame măsoară drumul realizat de Camil Petrescu, de la concepţia sa istorică anterioară şi aceea prezidată de gîndirea marxistă. În drama *Danton,* scrisă în 1928, conflictul social se reducea la înfruntarea între doi oameni, între două temperamente, poate între două ideologii. Danton, personalitate gigantică, colos vital, epicurean, uman, înclinat spre indulgenţă, se opunea lui Robespierre, întruchiparea rece şi dezumanizată a ideii revoluţiei, *„maşină implacabilă"*, străină de mobilurile omeneşti. La aceasta se reducea, în piesa lui Camil Petrescu, conflictul dintre radicali şi moderaţi, între principiul revoluţiei duse pînă la capăt, al revoluţiei populare şi compromisul burghez. În această înfruntare de principii, masa inertă, influenţabilă, tratată ironic, cîntărea prea puţin. Despre chestiunile acestea s-a mai tratat în critica noastră. [1]

---

[1] N. Tertulian, *Probleme ale literaturii de evocare istorică,* M.B.C., E.S.P.L.A., 1959.

În lumina concepţiilor marxist-leniniste despre rolul individualităţii şi al masei în istorie, Camil Petrescu a înţeles că personalitatea personajului său istoric, a revoluţionarului Bălcescu, militant pentru cauza maselor oprimate, nici nu se poate contura într-un spaţiu golit de mişcarea tumultuoasă a mulţimilor. O dovedeşte din plin, între altele, puternicul preludiu, care animă, în scene zguduitoare, viaţa ţăranilor clăcaşi din preajma lui 48. O seamă de personaje anonime, neînsemnate în nici o cronică, se impun minţii cititorului cu aceeaşi forţă ca şi personajele reale ale istoriei. Istoria renaşte astfel — mai bine zis, se naşte artistic — în ceea ce are ea mai concret şi mai viu. Despre aceste lucruri am mai vorbit[1].

Problema comunicării artistice a participării maselor la istorie nu trebuie însă înţeleasă mecanic, după un criteriu cantitativ şi formal. Istoria vieţii lui Ivan cel Groaznic, fuzionează, după Al. Tolstoi, cu aceea a poporului nu pentru că, în cel de al XVI-lea veac, ţarul ar fi avut conştiinţa că, frîngînd rezistenţa boierilor, luptă pentru binele maselor oprimate, ci pentru că, ţintind la făurirea statului rus şi fiind în acord cu tendinţele cele mai înaintate ale istoriei, reprezenta implicit voinţa maselor în acel moment. De aci popularitatea lui în rîndul sărăcimii orăşeneşti, al zdrenţăroşilor, care-i trimit cîte *„o para peste capul boierilor"*, al ţăranilor, care-l numesc „tătuc", al negustorilor, ca cei din familia Greaznoi, dintre care îşi alege Ivan cnejii.

În *Petru I* oamenii din popor, exploataţi şi torturaţi de boieri, cei care în momente de mînie îl sfîşie pe Narîşkin, aprobă politica lui Petru, iar acesta se află în faţa necesităţii istorice de a înlocui guvernarea boierească prin aceea a unor oameni ridicaţi de jos. Menşikov, fiu de grăjdar, fugit de acasă din pricina mizeriei, vînzător de plăcinte pe străzile Moscovei, minte ageră, voinţă activă — cu toate vanităţile lui ridicole — devine sfetnicul principal al ţarului. Copiii ţăranului Ivan Brovkin, crescuţi într-o izbă afumată, cunosc un destin prodigios. Alioşa devine porucic în armata lui Petru, mezinul trimis la studii în Olanda, matematician şi inginer, capătă răspunderi tehnice, iar Sanika, fetiţa, pătrunde în saloanele Moscovei, unde deprinde „politesse". Această ridicare la conducerea politică a unor straturi noi a reprezentat în acel moment o politică populară. Ţarul Petru, el însuşi, e lipsit

[1] Vezi articolul : *Luptătorul şi epoca lui* din volumul *Articole de critică,* E.S.P.L.A., 1954.

de gingășii — deplasate în secolul al XVIII-lea — față de mulțimile pe care le folosește cu brutalitate în războaie și la construirea noilor orașe. Orice altfel de prezentare a raportului conducător-masă în secolul al XVIII-lea și în condițiile date ar fi reprezentat o modernizare antiistorică, un anacronism. Despre primejdia acestui tip de modernizare, operată în lucrările de evocare istorică, s-a mai vorbit în critica noastră. S-a dat atunci ca exemplu drama istorică a lui Laurențiu Fulga, *Ioan-Vodă cel Cumplit*, în care domnul moldovean, prezentat idealizat și anistoric, rostește cuvinte „revoluționare", în total dezacord cu conștiința socială și mentalitatea unui conducător feudal — fie el oricît de progresist.[1] Acest tip de modernizare și anacronism nu suportă comparația cu modernizarea și anacronismul voit cultivate de un Bernard Shaw, de pildă, modalități care împreună cu discreditarea marilor personalități istorice conțin o intenționalitate critică. Atunci cînd, în *Sfînta Ioana,* Warwick și episcopul Cauchon discută despre sistemul feudal cu înțelegerea pe care oamenii veacului de mijloc nu puteau s-o aibă, efectul ironic al procedeului este de cu totul altă natură decît efectul produs de cuvintele cu care aprobă Ioan-Vodă răscoala lui Doja, pentru că acesta s-a ridicat împotriva grofilor hrăpăreți și i-a apărat pe iobagi.

Altfel se pune însă problema într-o lucrare de evocare a unei epoci mai recente, în care împrejurările obiective ale istoriei au determinat o maturizare a maselor, compatibilă cu o conștiință înaintată de clasă. Faptul ne întîmpină mai ales în operele ce zugrăvesc Marea Revoluție sau războiul civil.

Unul dintre romanele evocatoare ale acestei epoci cruciale ni se pare deosebit de concludent pentru considerațiile noastre. E vorba de *Torentul de fier* al lui Serafimovici, transpunere literară a unui episod din războiul civil. Faptele, spune autorul, sînt riguros autentice. Eroul povestirii este masa, colectivul. În mod voit, romancierul neglijează individualul : *„N-am socotit c-ar fi nevoie să scot la iveală trăsăturile de toate zilele ale eroilor. Am socotit însă indispensabil să zugrăvesc, pe o scară largă de mari proporții și într-un ritm accelerat, viața uriașului colectiv, pe care-l constituie lumea* Torentului de fier." Scriitorul evită orice episoade care ar putea să mărunțească șuvoiul acțiunii principale și atenția cititorului. Există o concentrare a faptelor în povestirea lui Serafimovici determinată de intenționalitatea cărții și explicată de

[1] N. Tertulian, *op. cit.*, p. 34 și următoarele.

autor : *„Ceea ce se întîmplă în timpuri normale într-un an, în revoluţie se concentrează pe durata unei singure luni. Evenimentele mărunte ale vieţii de toate zilele ar fi reţinut şi sărăcit mişcarea eroică şi scopurile eroice ale masei, ar fi copleşit mai cu seamă trăsăturile convingătoare sub care ea se înfăţişa în realitate."*

Intenţia romanului *Torentul de fier* este să arate cum se transformă o mulţime, împinsă de o necesitate aprigă spre o acţiune ce pare disperată, într-un colectiv conştient unit de un scop comun. În marşul halucinant în care porneşte, asemenea unui puhoi uriaş, sărăcimea satelor din Kuban, hăituită de cazacii contrarevoluţionari, atacată de armatele intervenţioniste germane, sugrumată pe o fîşie de pămînt între munţi înalţi şi mare, silită să înainteze în arşiţă, ploaie, sub rafale de gloanţe, spre singurul ţel posibil — spre unirea cu restul forţelor revoluţionare — se făureşte conştiinţa revoluţionară. La capătul acestui drum apocaliptic, soldaţi, marinari, tineri, bătrîni se supun disciplinei impuse de conducătorul ales, fiindcă înţeleg că au contribuit prin suferinţele lor la făurirea unei societăţi noi. Conştiinţa revoluţionară ca şi organizarea acestei mulţimi, ce a înaintat flămîndă, desculţă şi zdrenţăroasă, pe jos şi în căruţe, îngrijindu-şi răniţii, îngropîndu-şi morţii, pierzîndu-şi copiii pe drum, se făurea în mers, sub imperiul necesităţii. Fenomenul naşterii acestei conştiinţe a fost colectiv. Autorul n-a simţit nevoia individualizării unor personaje. Psihologia este şi ea colectivă. În momentele de supraomenească încordare şi de intensă experienţă istorică, reacţiile individuale sînt canalizate spre efortul unic, colectiv. Sentimentele de asemenea : speranţă, încredere, deznădejde, apoi din nou încredere, curaj, certitudinea victoriei. *„La capătul marşului, acel şarpe uriaş ce s-a tîrît timp de o lună prin trecători, hoardele de golani desculţi erau o armată revoluţionară..."*

În vîltoarea evenimentelor care au transformat o mulţime mînată de spaimă într-o armată conştientă, se formează şi conducătorii. Kojuh, ales în mitingul cu care se deschide cartea, e acceptat ca şef de abia după ce, înfrîngînd toate tendinţele anarhice, dovedindu-se solidar cu masa, dar intransigent în chestiunea disciplinei, devine şi el dintr-un soldat umilit de regimul desfiinţat un revoluţionar conştient.

Transformarea masei şi a conducătorului nu sînt metamorfoze romantice, ci prefaceri istorice perfect justificate. Serafimovici, ca şi Şolohov, n-a poleit realitatea revoluţionară, ci a arătat cu cîtă

violenţă a trebuit să cucerească Revoluţia fiecare pas, în experienţe ce au inclus eforturi supraomeneşti şi pierderi ireparabile. La Şolohov ca şi la Serafimovici, în momentele de mare încordare, timpul se precipită. Precipitarea maturizează grăbit masa şi individul, ceea ce îndreptăţeşte transformările individuale şi colective caracteristice evocărilor istorice ale realismului socialist.

Serafimovici a urmărit, în povestirea lui, să arate cum se transformă o gloată într-o masă conştientă. Scopul lui a justificat prezentarea globală a mulţimii, evitarea individualizărilor. În eposul său, Şolohov adoptă altă viziune. Pentru el, masa e alcătuită din chiar personajele romanului, ale căror reacţii, gînduri, trecut, cititorul le cunoaşte. Oricare ar fi însă unghiul de tratare a colectivului, un roman istoric al Marii Revoluţii rămîne un roman al marilor acţiuni colective. Veracitatea istorică o pretinde.

Trebuie să amintim şi mijloacele folosite de romancierul istoric realist-socialist pentru animarea unei epoci trecute — mai îndepărtate sau mai apropiate în timp. Ceea ce — vorbind despre romantici — numeam culoarea locală sau istorică nu este un element dispreţuit sau inexistent în realismul-socialist. În romanul lui Alexei Tolstoi, *Petru I*, înlocuirea borşului matinal al boierilor cu cafeaua importată şi impusă de Petru ca un semn al civilizaţiei prilejuieşte amănunte de culoare ; casa lui Menşikov din Petersburgul atunci în construcţie era făcută din paiantă, avea acoperiş olandez înalt, o scară cu două coloane şi un portic ; pe arcada porticului *„un Neptun de lemn aurit, iar pe arcada stîngă o naiadă cu sîni mari, care se sprijinea cu cotul de o cală răsturnată. În triunghiul porticului era un cifru A.N., cu un şarpe, care se încolăcea în jurul slovelor."* Viaţa cazacilor, în staniţele lor, trăieşte în prima parte din epopeea Donului în amănuntele ei cele mai palpabile. În romanul lui Camil Petrescu *Un om între oameni,* epoca se reconstituie şi din elemente de culoare. Arhitectura caselor boiereşti vorbea încă despre dominaţia Orientului. Baş-boierii stăteau în sacnasiu, tolăniţi pe sofale, bînd cafele şi trăgînd din ciubuc. Iobagii umblau îmbrăcaţi în zdrenţe, tineretul elegant se îmbrăca după moda Apusului, cu redingota strînsă pe talie şi pantaloni întinşi cu bentiţa trecută pe sub pantofi. Marii boieri purtau veşmîntul oriental cu işlic, caftan, ciacşiri, cizme de safian.

În toate aceste opere, culoarea e subordonată tabloului social. Cînd citim romanul istoric al lui Alexei Tolstoi, ne dăm seama

că evocarea vieţii lîncede din Moscova tradiţională dinaintea lui Petru, a amănuntelor de cotidian din mahalaua nemţească, Cucui, a detaliilor noii vieţi de societate impusă de Petru — toate slujesc evidenţierii raportului între nou şi vechi, între tradiţionala, pravoslavnica Rusie şi Rusia ce înainta cu paşi repezi pe drumul civilizaţiei. Nicăieri culoarea nu e pitoresc gratuit şi peste tot e dominată de înţelegerea marxistă a esenţei unui fenomen social-istoric, de aprecierea epocii istorice în lumina legilor ei specifice. Această înţelegere prezidează în romanul istoric realist-socialist asupra selecţiei episoadelor, asupra psihologiei personajelor, şi deci şi asupra comportamentului şi a limbajului lor. Iar ideea continuităţii istorice, pulverizată de unele orientări filozofice cu caracter antiistoric, rămîne integră pentru gînditorul marxist, continuitatea dintre epoci fiind asigurată de continuitatea luptelor dintre clase, motorul evenimentelor istorice.

În literatura realist-socialistă de evocare istorică, aceste idei majore se pot exprima artistic într-o multiplicitate de forme şi stiluri. Unele dintre modalităţile trecutului, e drept, au căzut în desuetudine. Ne întîmpină mai rar pastişa, parodia — menite să deprecieze marea personalitate. Ficţiunea fantastică sau grotescă e mai puţin cultivată (cu unele excepţii despre care vom vorbi), iar anacronismul voit introdus de Shaw în dramă nu mai e socotit mijloc optim pentru a face auzită părerea autorului. În *Petru I* al lui Alexei Tolstoi, viziunea contemporană asupra trecutului nu face uz de anacronismul fantezist. Din însăşi organizarea acţiunii şi din evoluţia personajelor se desprinde judecata contemporaneităţii asupra faptelor trecutului. Respingerea cultului individualităţii nu duce, în realismul socialist, la ruinarea concepţiei eroice. Lenin rămîne o personalitate genială în poemul lui Maiakovski, tocmai pentru că poetul îl arată extrăgîndu-şi forţa din legătura cu poporul.

Dar modalităţile literare compatibile cu gîndirea istorică marxistă rămîn numeroase. Scriitorul se poate plasa la nivelul epocii zugrăvite, poate deveni contemporan al faptelor istorisite, şi această contemporaneitate îi permite o participaţie mai pasionată la desfăşurarea acţiunii, o reflectare mai vie a epocii, în amănuntele ei cele mai palpabile. Aşa procedează Alexei Tolstoi în monumentalul său *Petru I,* pătrunzînd pieptiş în atmosfera densă a epocii, înaintînd, în povestire, o dată cu şuvoiul evenimentelor narate. Nici o frază a romanului nu trădează poziţia exterioară a romancierului faţă de faptele epocii. Scriitorul nu anticipează nici-

odată. Descriind munca titanică din bălţile de pe malurile Nevei, muncă prezidată de voinţa titanică a lui Petru de a deschide o fereastră spre Marea Baltică, Alexei Tolstoi nu depăşeşte nici o clipă momentul respectiv, rezistă tentaţiei de a evoca viitorul Petersburg. Totuşi, înţelegerea nouă a istoriei se impune din organizarea faptelor.

Această perspectivă, pe care o putem numi contemporană evenimentelor, îngăduie variaţiuni. Şi în *Un om între oameni,* Camil Petrescu înaintează cu personajele pe albia evenimentelor. El socoteşte însă că lecţia istoriei este mai pregnantă dacă relatarea evenimentelor din perspectiva epocii alternează cu comentariul omului din zilele noastre. De aceea, romancierul face incursiuni în viitor, comentarii uneori lirice (*„Trei luni de ridicare a poporului şi de drumuri lungi, îndrăzneţe, aveau să facă ţara să fiarbă scăzut treizeci de ani pînă la 1848 şi apoi încă un veac..."),* alteori de natură documentară. Pe urmele autorilor de romane istorice documentare, pomeniţi în aceste consideraţii, Camil Petrescu îngăduie documentaţiei sale foarte adînci şi temeinice să devină transparentă. Cronici, documente, mărturii, hrisoave îşi găsesc locul în paginile romanului, frîngînd unitatea de perspectivă, dar nu şi unitatea de concepţie — aceasta marxistă — a romanului. Nu numai evocarea analitic-documentară, dar şi romanul-cronică, impregnat de lirism, romanul de tip sadovenian, s-a dovedit o modalitate posibilă a literaturii istorice scrise sub semnul realismului socialist. Forţa lui M. Sadoveanu, rezultatul unei osmoze unice şi originale între personalitatea scriitorului şi faptele de istorie, folclor, tradiţie, s-a dovedit aptă să nască un roman istoric de concepţie realist-socialistă, roman ce păstrează caracterele majore ale creaţiei sadoveniene : lirismul, încadrarea faptului istoric în atmosfera legendară, fără ca aparenţa de fabulos să ştirbească adevărul riguros al proceselor istorice evocate, atracţia pentru formele orale, pentru povestirea spusă adesea la un ulcior de vin de către bătrîni care-şi amintesc etc., etc. Mai mult decît atît. Interesul autorului nu atît pentru evenimentele cu caracter de criză, cu caracter exploziv, cît pentru procesele prealabile care determină aceste crize [1] se menţine şi în romanul *Nicoară Potcoavă.* E nouă însă, în acest roman scris după Eliberare, înţelegerea faptului că răzbunarea uciderii lui Ioan-Vodă de către boieri, răz-

---

[1] Eugen Stănescu, *Imaginea evului mediu romînesc în opera lui Mihail Sadoveanu, Viaţa romînească,* nr. 11, 1960, p. 206.

bunare înfăptuită de fratele celui ucis, Nicoară Potcoavă, a fost un moment de afirmare a forţelor populare. Cu ajutorul răzeşimii moldovene şi a cazacilor zaporojeni, Nicoară Potcoavă realizează pe plan justiţiar scopul lui. Împrejurările sînt însă nemature pentru o domnie populară. De aceea, Nicoară Potcoavă rămîne pentru veacul său, pentru Moldova medievală, un *„vis al noroadelor"*.

Fireşte, şi în literatura de evocare istorică realist-socialistă, genurile literare determină modalităţi deosebite de tratare. Drama impune concentrare şi elimină participarea lirică, exprimată a autorului. Poemul are alte legi. E. Jebeleanu proiectează figura lui Bălcescu pe fondul secular al luptei pentru libertate a poporului şi-şi însoţeşte personajul cu patos vibrant de-a lungul frămîntatei sale vieţi spre revoluţie, ca spre o apoteoză.

Modalitatea sintetică şi cea analitică, amintite în legătură cu curentul romantic şi cel al realismului critic, se menţin ambele în literatura istorică a scriitorilor realişti-socialişti, cu semnificaţii noi, datorite noii înţelegeri a istoriei. Despre rostul viziunii sintetice, globale din *Torentul de fier* am vorbit. Ea era dictată nu atît de înclinaţia scriitorului spre ansambluri măreţe, cît de însăşi tema tratată : transformarea mulţimii în colectiv conştient. În alte opere, perspectiva e apropiată, interioară, de un realism în aparenţă crud. Asediul Azovului şi lupta de la Narva se reconstituie în *Petru I* din detalii violente, văzute parcă de un participant. Soldaţii se caţără pe ziduri, strigă, înjură, se retrag fără succes, reîncep, se luptă pe ploaie şi în noroaie, sub arşiţă, mor de gloanţe, friguri sau urdinare etc., etc. Dar sensul acestei apropieri nu mai este — ca în cazul realiştilor-critici — neutralizarea hiperbolismului romantic, a maniei spectaculosului. În opera scriitorilor realist-socialişti astfel de detalii violente, prozaice, lipsite de grandoare se constituie pînă la urmă în măreţie. Insuccesele vremelnice, jertfele brutale din campaniile războinice şi civilizatoare ale lui Petru nu numai că nu neutralizează concepţia grandioasă a acestui conducător modern, dar contribuie la sublinierea măreţiei viziunii lui de ansamblu. Aceasta fiindcă fiecare fapt, fiecare iniţiativă, fiecare asediu, fiecare luptă navală, fiecare învălmăşeală cu aparenţă de haos e străbătută de ideea ordonatoare şi constructivă care a stat la baza domniei lui Petru : transformarea Rusiei într-o ţară modernă.

Ca şi în alte domenii ale literaturii şi atunci cînd apreciem opere de evocare istorică e necesar să evităm verdictele pripite, care exclud categoric anumite modalităţi din sfera unei estetici com-

patibile cu gîndirea marxist-leninistă. Vorbeam, în legătură cu unii reprezentanţi ai curentelor decadente despre desfiinţarea timpului istoric prin subiectivizare extremă. Cu aceasta nu urmăream deprecierea analizei psihologice într-o operă de evocare istorică. Trilogia istorică a lui Camil Petrescu, axată în jurul figurii lui Bălcescu, demonstrează raportul de reciprocitate dintre urmărirea liniilor directoare ale istoriei într-un moment de mare încordare socială şi investigaţia unei conştiinţe înaintate, a unei minţi clarvăzătoare. O carte apărută de curînd ne sugerează unele completări în această privinţă. În fiecare dintre nuvelele istorice adunate în volumul *O plimbare la Băneasa*, nuvele plasate toate în epoca domniilor fanariote în Ţările Romîne, Iulia Soare alege perspectiva cîte unui personaj în considerarea evenimentelor. Personajul poate reprezenta o conştiinţă pervertită, în mod interesat ostilă afirmării forţelor înaintate cum e aceea a lui Vodă-Caragea, aventurier calculat, abil şi cinic profitor al împrejurărilor, lacom şi rafinat *jouisseur,* care spoliază poporul şi păcăleşte Poarta, sau a lui Alexandru Şuţu, domn temător şi de umbra lui, înspăimîntat de nevastă, de turci, de ruşi, de romîni, de greci, de popor, de Tudor, bătrîn laş şi decrepit, penibilă epavă umană, care mai găseşte încă resurse de cruzime şi viclenie pentru a jefui poporul înainte de împlinirea sorocului domniei. Personajul poate însă reprezenta o conştiinţă înaintată cum este aceea a eteristului din *Zilele mîniei.*

În ambele cazuri, deşi autoarea foloseşte din plin procedeul monologului interior, faptele — chiar şi atunci cînd sînt considerate din perspectiva unei minţi viciate — se impun cititorului valorificate obiectiv, dintr-un unghi de vedere înaintat. Lucrul se datorează fineţii caracterizării psihologice, caracterizare ce îngăduie cititorului să interpreteze aprecierile unui personaj odios asupra evenimentelor istorice, pe baza unei cunoaşteri multilaterale a personajului respectiv. Astfel el poate crede în luciditatea şi vicleana perspicacitate a abilului Caragea, dar respinge, din capul locului, orice valorificare morală propusă de monologurile interioare ale personajului. Tot aşa cititorul respinge orice consideraţii cu valoare obiectivă ale prostănacului şi senilului Şuţu şi dimpotrivă, se identifică cu aspiraţiile tînărului eterist. Înţelegerea autoarei asupra evenimentelor epocii fanariote e implicită, nu numai în sensul că Iulia Soare lasă personajele să vorbească şi să gîndească, iar pe cititor să deducă adevărul istoric din orientarea gîndurilor şi faptelor lor, dar şi pentru că, ajutată

de o sigură caracterizare psihologică a personajelor, autoarea dă cititorului libertatea să accepte total sau parţial, să respingă şi să interpreteze el singur opiniile personajelor despre evenimentele istorice, personaje ale căror conştiinţe nu mai au secrete pentru cititor. Acesta cîştigă astfel, pe lîngă cunoaşterea unor fapte trecute, şi cunoaşterea profundă a unor tipuri umane şi ele modelate într-un sens sau altul de atmosfera istorică.

Producţiile literare amintite, producţii cu caracter istoric, a căror diversitate ca modalitate artistică se datoreşte temperamentului scriitorului sau legilor unui anumit gen literar, se întîlnesc pe un tărîm comun : acela al concepţiei asupra istoriei, concepţie după care lupta dintre clase şi activitatea colectivă împinge istoria înainte, iar marile personalităţi sînt selectate în măsura în care sînt apte să realizeze sarcinile istoriei.

Consecinţele estetice ale noii conştiinţe istorice, făurită în procesul celei mai mari revoluţii din istoria omenirii şi alimentată de o gîndire ştiinţifică, sînt uşor previzibile. Una dintre ele ni se pare a fi noul tip de istoricitate a caracterelor, istoricitate deosebită atît de aceea romantică, cît şi de aceea vădită în opera realiştilor-critici. Tocmai fiindcă epoca pe care o transpune artistic literatura realismului socialist impune reflectarea unor mari prefaceri istorice şi tocmai pentru că aceste prefaceri sînt însoţite de procese psihologice adînci, procese ce exprimă, la rîndul lor, sensul mişcărilor istorice, ni se pare o notă caracteristică a literaturii actuale — mai ales a romanului — existenţa în paginile sale a unor psihologii în stare de proces. Procesul la capătul căruia un ţăran devine colectivist, un om se leapădă de proprietate, un om obişnuit să privească munca sub forma unei sclavii ajunge să o privească drept justificare a existenţei — sînt fapte psihologice de o esenţială dinamică, fapte ce exprimă prefaceri de ordin obiectiv. Literatura e interesată de transformarea oamenilor, mai degrabă decît de aceea a instituţiilor. Evoluţia acestora din urmă, în literatură, interesează în primul rînd în măsura în care determină schimbări în individul uman. Mutaţiile adînci pe care le trăieşte un Mitru Moţ sau George Teodorescu (*Setea*) nu ţin de miracol ; sînt, dimpotrivă, în logica unei epoci revoluţionare. Analiza psihologică — cerută de caracterul istoric al prefacerii — este necesară, tocmai pentru ca aparenţa de miracol să cedeze în faţa stringenţei faptelor exterioare şi interioare. Acceptînd că astfel de metamorfoze au o obiectivitate socială, sînt procese istoriceşte determinate, plasăm din capul locului analiza psihologică sub

semnul unei istoricităţi de un caracter deosebit faţă de ceea ce alte orientări literare au realizat în domeniul investigaţiei conştiinţei umane.

Fireşte, şi psihologiile romanelor realist-critice erau determinate de realităţi obiective, istorice. Arivistul sau ratatul romanelor mai vechi sînt produsul unei societăţi cu stratificare labilă, propice ascensiunilor vertiginoase şi prăbuşirilor lente sau brusce. Dar, determinate fiind de atmosfera istorică, psihologiile romanului realist-critic se desfăşoară într-un cadru prestabilit. De aceea nici nu duc aceste transformări psihologice la mutaţiuni caracterologice. Rastignac rămîne, de la un capăt la altul al romanelor, care-i descriu evoluţia, un ambiţios, iar Bel-Ami e de la început pînă la sfîrşit un parazit, un afemeiat, un om abject. Transformările lor ţin mai degrabă de acumularea cantitativă. Cadrul social constant îi împiedică să trăiască un salt calitativ.

Dimpotrivă, personajelor din unele romane ale realismului socialist le este îngăduit să devină, în urma experienţelor sociale şi psihologice trăite, alţi oameni, oamenii unei alte epoci. Această psihologie ni se pare o trăsătură a literaturii realismului socialist şi, în ultimă instanţă, o consecinţă a unei noi conştiinţe istorice.

Trebuie spus că în literatura realismului socialist, mai mult decît în oricare alta, conştiinţa istorică e hotărîtoare pentru gîndirea estetică, este matricea modalităţilor artistice. Contemporaneitatea cu epoca revoluţiilor proletare, revoluţii trăite cu un grad de luciditate calitativ superior celui cu care au trăit oamenii veacurilor trecute marile zguduiri sociale, face ca orice conflict al zilelor noastre — fie el social sau psihologic — să fie privit din unghiul istoricităţii.

Istorică ni se pare şi tratarea eroului constructiv, în cele mai izbutite opere ale realismului socialist. Este ştiut că diferite epoci istorice şi-au creat, la un moment dat, un model uman, în difuzarea căruia literatura a avut un rol decisiv. În perioada finală a istoriei antice, acest personaj a avut drept trăsătură distinctivă înţelepciunea, înţelepciune în compoziţia căruia intra atitudinea stoică în faţa vieţii. Literatura epocii feudale — cîntecele *de gesta*, romanele curtene, ca şi poezia trubadurească — a pus în circulaţie tipul idealizat al cavalerului, care unea bravura cu un delicat cult al femeii, lealitatea faţă de suzeran cu acţiunea de apărare a văduvelor şi orfanilor. Mult mai tîrziu, eroul romantic avea să îmbine — în mod paradoxal poate — elanul şi revolta iconoclastă cu atitudinea de inadaptabil. Cele mai multe dintre aceste

personaje, devenite în urmă locuri comune în definirea unui curent literar, au fost, cel puţin parţial, figuri ideale, proiectări literare ale unor aspiraţii cel mai adesea nerealizate, poate, chiar ale unor veleităţi bovarice. Idealul înţelepciunii reprezenta o năzuinţă a sufletului omenesc într-o perioadă crudă şi haotică, aşa cum a fost aceea a apusului lumii sclavagiste. Documentele istorice şi mărturiile timpului ne arată că reprezentanţii reali ai feudalismului erau departe de a corespunde idealului cavaleresc. Eroul romantic manifesta atitudini care erau ale nesatisfăcuţilor vremii — între ele inadaptabilitatea şi sila faţă de peisajul social — şi altele rezultate din exteriorizarea unor veleităţi nerealizate, ca, de pildă, sfidarea măreaţă şi grandilocventă pe care o adresează societăţii eroul byronian. Tocmai acest caracter ideal al unora dintre eroii creaţi de curentele literare anterioare explică schematismul psihologic al multora dintre ei. Despre o psihologie diferenţiată a personajului cavaleresc nu poate fi vorba. Trăsăturile lui sînt convenţionale şi stereotipe : curtenie, vitejie, lealitate. Despre caracterul adesea rudimentar al psihologiei romantice, schematic şi dual concepută pe baza antitezei între bine şi rău, alb şi negru, s-a vorbit mult.

Planul real cu cel ideal se suprapun în literatura realismului socialist, relaţia dintre individ şi colectivitate contribuind la dispariţia antagonismului dintre cele două planuri. Omul comunist, cu toate atributele pe care le presupune această noţiune, este o realitate istorică, nu o proiecţie a unor idealuri nesatisfăcute, cum era înţeleptul antic sau, parţial, răzvrătitul solitar romantic. El nu este un model uman aprioric conceput, ci rezultatul unor noi relaţii sociale, produsul cel mai valoros al construirii unei societăţi eliberate de servituţi, eliberare al cărei făuritor el este. Pe măsura maturizării acestui proces şi a realizării progresului social, se precizează treptat, într-un proces obiectiv şi el, datele noii conştiinţe. De aceea, literatura realismului socialist nu se serveşte de obicei de un erou gata făcut, nu ne oferă o imagine ideală, ci ne cheamă să fim martorii formării unei noi conştiinţe. Operele realismului socialist nu ne arată, asemenea atîtor opere ţinînd de orientări literare ale trecutului, cum este personajul ideal, ci cum modelează istoria unei epoci revoluţionare un caracter, transformînd potenţele de cinste, devotament, creaţie în energie reală. Davîdov, Nagulnov, Mereseiev, Corceaghin nu sînt — aprioric — eroi pozitivi, modele umane, ci cresc caracterologic o dată cu etapele revoluţiei la care participă.

Una dintre problemele estetice ale literaturii noi ni se pare deosebit de elocventă pentru forţa amprentei istorismului marxist-leninist asupra domeniului estetic. Este vorba despre problema perspectivei. Perspectiva despre care vorbim în legătură cu literatura realismului socialist este, de fapt, rezultatul artistic al unei înţelegeri de sursă ştiinţifică, istorică. Scriitorul înaintează în sensul viitorului pe liniile directoare ale dezvoltării istorice, sociale, psihologice, în virtutea unor certitudini oferite lui de cunoaşterea materialismului dialectic şi istoric. Procesul acesta de transformare a unor cunoştinţe istorico-ştiinţifice în materie literară nu se reduce la o transpunere mecanică şi directă. Romancierul, dramaturgul, poetul nu parafrazează legile ştiinţifice ale materialismului dialectic şi istoric. Pătrunzînd în afectivitatea artistului, certitudinile amintite determină o schimbare de viziune cu rezultate artistice multiple, printre care ceea ce numim perspectiva revoluţionară a realismului socialist.

O perspectivă de acest fel era, în mod firesc, refuzată scriitorilor ataşaţi de alte orientări literare. Observaţia pătrunzătoare a realităţii contemporane, realizată de realiştii-critici, nu se însoţea de obicei cu proiectarea în viitor a faptelor şi caracterelor. Evolutive sau involutive, transformările din literatura realismului critic se petreceau în cadrul constant al lumii burgheze, pe care scriitorul nu o depăşea nici chiar în imaginaţie. Julien Sorel, Rastignac, Bel-Ami, arivişti ambiţioşi, Frédéric Moreau, Rudin sau Oblomov, veleitari rataţi, îşi desăvîrşesc destinul în interiorul unei lumi ale cărei trepte le urcă sau le coboară, dar ale cărei graniţe nu le depăşesc niciodată, fiindcă autorii lor nu concepeau o ordine socială lipsită de exploatare.

Happy-end-urile lui Dickens nu numai că nu reprezintă o proiectare a faptelor în viitor, pe liniile de dezvoltare a personajelor, dar ne izbesc prin caracterul lor antiistoric şi contradictoriu faţă de logica socială şi psihologică. Scrooge, pe care-l cunoaştem din portretul realist atît de puternic zugrăvit de Dickens la începutul *Povestirii de Crăciun* ca pe patronul zgîrcit, rece, neuman al firmei Scrooge şi Marley, trăieşte uluitoarea revelaţie a unei vieţi umane şi pline de sens, în noaptea cînd duhurile Crăciunului îl plimbă deasupra acoperişurilor Londrei şi îi dezvăluie existenţa umilă, plină de satisfacţii modeste şi generoase a funcţionarului său Bob Cratchitt. La capătul acestei călătorii, Scrooge este alt om, se neagă pe sine şi devine un binefăcător.

Romanticii, imaginativi prin excelenţă, anticipau adesea, în zborul înflăcărat al minţii lor, viitorul. Această anticipaţie era hrănită, în cazul celor mai generoşi şi progresişti, cu filozofia socialismului utopic. Shelley, *„profeticul Shelley"*, cum îl numeşte Engels, de opera căruia nu sînt străine accentele dialectice, are viziunea unei omeniri eliberate, în care oamenii uniţi prin dragoste vor da o nouă tinereţe planetei. Acesta este sensul finalului apoteotic din *Prometeu descătuşat*. Dar perspectiva etapelor ce vor duce la acea apoteoză a eliberării şi dreptăţii îi lipsea lui Shelley, cum îi lipsea şi lui Hugo în a sa *Legendă a veacurilor*, cum lipsise tuturor utopiştilor. E de ajuns să comparăm meliorismul hugolian din această din urmă operă cu viziunea istorică de sursă marxistă, care străbate *Cîntarea omului* de Arghezi, poem înrudit prin temă cu acela al lui Hugo, pentru a realiza distanţa de la utopie la certitudine istorică.

Detaşat de procesul istorico-social, progresul tehnic a fost uneori proiectat în viitor, în ficţiuni utopico-fantastice. Vasul Nautilus al căpitanului Nemo prefigurează într-adevăr submarinele moderne, după cum nava cerească — simbol al progresului imaginat de Hugo — prefigurează vag rachetele interplanetare, dar adeseori, în cazul lui Jules Verne cu precădere, viziunile povestitorului exclud elementul uman, social, istoric. Oamenii care făuresc şi dirijează minunile tehnice din romanele lui Verne nu apar ca produsul unui anumit tip de societate, nu sînt rezultatul unei evoluţii istorice, ci se proiectează de obicei într-un spaţiu vid şi desocializat. Fapt este însă că literatura se preocupă de destinul oamenilor şi nu de al maşinilor, aşa încît problema perspectivei în literatura realismului socialist interesează, în primul rînd, caracterele cu evoluţia şi proiectarea lor în viitor.

E drept că viitorul prodigios, anunţat de imensele progrese ale ştiinţei şi tehnicii moderne, a sugerat viziuni apoteotice şi scriitorilor noştri. Geo Bogza este prin excelenţă poetul anticipaţiilor grandioase. Dar măreţia apoteozelor bogziene nu ţine doar de miracolul progresului tehnic, ci de forţa cu care se desprinde din aceste anticipaţii figura omului biruitor, eliberat de servituţi, eliberare ce presupune din partea scriitorului şi cititorului certitudinea mersului înainte spre comunism al societăţii. Este, deci, o chestiune de istorie.

Însuşirea principiilor materialist-istorice, ideea că progresul social e legat de lupta dintre clase şi că evoluţiile lente culminează în prefaceri revoluţionare, toate acestea se traduc artistic — între

altele — prin noi moduri de anticipare a viitorului, printr-un anumit tip de perspectivă, necunoscut literaturilor anterioare. Pentru ca perspectiva viitorului să fie convingătoare, ea trebuie să se dezvolte în mod firesc din istoria de pînă atunci a caracterelor şi să nu ignore legile de dezvoltare a societăţii. Pe Ilie Barbu din *Desfăşurarea* lui Marin Preda îl plasăm uşor în viaţa gospodăriei colective proaspăt înjghebate, pentru că în figura lui Ilie Barbu, acum colectivist, se împletesc logic trăsăturile băiatului care, cu 15 ani în urmă, a resimţit o satisfacţie superioară demonstrînd elegant cum se află volumul trunchiului de con, cu trăsăturile ţăranului sărac, care simte din nou frumuseţea demnităţii omeneşti, în clipa cînd se desfăşoară înaintea comisiei. Viziunea viitoarei gospodării colective, pe care o are Ilie Barbu, nu ne întîmpină de aceea ca un final idilic. Ea e garantată de obiectivitatea istorică a procesului colectivizării şi de logica interioară a evoluţiei personajului.

Nici nu e nevoie, într-un roman al realismului socialist, de un final apoteotic sau vizionar, pentru ca perspectiva viitorului să se comunice cititorului. Acesta poate înainta cu uşurinţă pe liniile conducătoare ale personajului şi ale împrejurărilor ce determină personajul, pentru a-şi închipui conduita lui viitoare. Nu ştim dacă romanul *Setea* va avea urmare. Dat fiind însă că transformările trăite de Mitru Moţ nu ţin de ordinea miracolului, ci, aşa cum am mai spus, sînt în logica istorică a unei epoci revoluţionare, putem proiecta în viitor personajul şi să ni-l închipuim nu numai în momentul marii încordări a împărţirii pămînturilor boiereşti, dar şi mai tîrziu, în alte mari momente de încordare, sau chiar pe făgaşul vieţii obişnuite. Nu e vorba aci de pronosticuri. Desigur că, dacă Titus Popovici va scrie o urmare a *Setei,* el va oferi cititorului nenumărate surprize şi elemente imprevizibile. Iar dacă liniile de dezvoltare ale personajelor sale nu se vor frînge, atunci anticipaţiile cititorului, după parcurgerea romanului *Setea,* rămîn valabile. Între altele, pentru că atît romancierul cît şi cititorul au o înţelegere dinamică despre societate şi individul uman.

E evident că acest tip de perspectivă nu poate fi realizat de un scriitor care nu şi-a însuşit concepţia marxist-leninistă şi mai apare tot atît de evident că această însuşire trebuie să fie atît de temeinică şi să antreneze atît de adînc şi de total conştiinţa scriitorului, încît să determine decisiv întreaga lui mentalitate. Perspectiva nu e un element ce se adaugă în finalul unei cărţi

pentru agrementarea ei şi pentru ca cititorul să fie total liniştit, cu privire la destinul final al personajelor. Este un element ce se asociază în modul cel mai indisolubil cu ideologia scriitorului, cu concepţia lui despre istorie.

În momentul de faţă literatură de evocare istorică scriu scriitorii progresişti : scriitorii din ţările socialismului, conştient orientaţi spre o înţelegere materialist-istorică a trecutului, scriitorii revoluţionari, duşmani ai dictaturii şi ai războiului, din ţările capitaliste. În perioada dintre cele două războaie era încă posibilă apariţia unor romane istorice, evocînd idilic Sudul sclavagist şi pitorescul relaţiilor dintre marii plantatori şi sclavii negri, ca *Pe aripile vîntului* de Margaret Mitchell, exaltări ale unei epoci selecţionate pentru valoarea ei de scandal, ca romanul *For ever amber* de Katherine Windsor, roman ce face elogiul restauraţiei engleze, epocă dominată de criterii aristocratice şi celebră prin moravurile scandaloase ale cercurilor înalte, sau, în sfîrşit, biografii istorice romanţate vădind predilecţie pentru episoadele de alcov, ca *Marie Antoinette* de Stefan Zweig.

Astăzi, caracterul total antiraţional şi antiuman al tendinţelor extremist-decadente din Apus exclude, din capul locului, literatura de evocare istorică. Dezideratul naraţiunii denudate de semnificaţii şi profunzime, al naraţiunii populate nu de oameni, ci de obiecte, rebelă transformării în timp şi deplasării în spaţiu, comunicînd ideea unui univers opac şi lipsit de sens, elimină ca „absurdă" — din punct de vedere artistic — modalitatea istorică şi orice modalitate care acceptă raporturile umane şi sociale drept substanţă literară.

Timpul dispare din acest tip de literatură ; istoria dispare, între altele, fiindcă dispar ierarhiile de valori şi criteriile de selecţie. Din mulţimea întîmplărilor ce se petrec într-o zi, într-o lună, într-un an, socotim eveniment istoric pe aceea care corespunde unui anumit criteriu valoric, e elocventă pentru o anumită tendinţă, apreciată tot în lumina unei scări de valori. Aceasta reprezintă condiţia elementară pentru existenţa oricărui tip de istorie, condiţie elementară chiar şi pentru existenţa literaturii. Din acest punct de vedere literatura e istorie. Romancierul contractă într-o frază răstimpuri întinse din viaţa unui personaj, pentru că ele nu corespund ca importanţă aprecierii lui despre eveniment, în schimb dilată pe pagini întregi momente scurte, dar semnificative. Această

selecţie — urmată de dilatările şi contractările amintite — intră în componenţa tipizării. Experienţa tragic ratată a personajului principal, din romanul de curînd apărut în Franţa al lui M. Butor, *Trepte,* personaj care, vrînd să reconstituie timpul prin ignorarea oricărei selecţii, îl fărîmă, e concludentă. Timpul trăieşte — în istorie şi literatură — nu prin transcrierea nediscriminată a tot ce se întîmplă, ci prin alegere, prin valorificare a ceea ce este istorie — socială sau individuală.

Antiistorismul dominant în cultura capitalistă ne izbeşte şi prin acest efect asupra gîndirii artistice. Desfiinţarea istoricităţii literaturii duce la pulverizarea epicului, la anularea conflictului, la ruinarea conceptului de psihologie, toate acestea fiind fapte şi procese ale timpului.

Din mulţimea de antiromane, a căror apariţie o prilejuieşte „noul val" în Franţa, două par concludente pentru corelaţia dintre procesul de desfiinţare a istoriei şi cel de dezagregare a elementului uman. *În labirint* de Alain Robbe-Grillet ca şi *Drumul Flandrei* de Claude Simon sînt cărţi ce au ca fundal dezastrul Franţei din 1940, deruta şi înfrîngerea armatei franceze, urmate de ocupaţia hitleristă. S-ar putea deci spune că ambele cărţi sînt axate în jurul unui eveniment istoric. Dar, pentru romancierii „noului val", istoria este un amalgam de fapte fortuite, nedirijate şi nedirijabile, inteligibile, din care conştiinţa omenească poate înregistra crîmpeie şi a căror comunicare artistică nu poate, în nici un caz, să aibă vreo semnificaţie sau să îndemne spre o concluzie. *„Istoria n-o face nimeni, ea nu se vede, aşa cum se vede iarba crescînd",* a scris, într-un *motto* la un alt roman, Claude Simon.

Personajele celor două romane amintite — soldatul fără identitate, care rătăceşte într-un orăşel străin, cu o cutie de pantofi sub braţ, în căutarea unei adrese uitate *(În labirint),* ca şi Georges, băiatul cu vagi ascendenţe nobiliare, ale cărui fragmentate experienţe din timpul înfrîngerii alcătuiesc o bună parte din materia romanului lui Claude Simon — *Drumul Flandrei* — nu înţeleg şi nu încearcă să înţeleagă nimic din ceea ce li se întîmplă. Ei înregistrează, senzorial şi pasiv, aspecte disparate ale unei realităţi materiale imediate şi combină aceste date haotice cu contribuţiile memoriei lor, pe baza unor asociaţii, ale căror ramificaţii sporesc confuzia, prin suprapuneri de planuri temporale. Asemenea soldatului din romanul lui Robbe Grillet care, în absurda lui rătăcire, nu vede niciodată mai mult decît vîrfurile propriilor sale ghete şi cîţiva metri de caldarîm ud, toate personajele cărţilor despre

care vorbim nu aleg din faptele prezentate de autori în mod intenţionat, sub forma unui vălmăşag, decît nişte impresii parţiale şi inconsistente. Minuţia descrierii obiectelor, descompunerea fiecărui gest şi a fiecărei mişcări îşi au echivalentul în decuparea timpului în fragmente atît de infime, încît nici o linie directoare a faptelor nu mai poate fi desluşită. De altfel, romancierii amintiţi escamotează în mod intenţionat momentele decisive din desfăşurarea întîmplărilor ca şi din viaţa personajelor. Faptele se desfăşoară cumva, fără vreo logică, se repetă, revin, sînt interschimbabile, ca şi oamenii, de altfel. În acest haos, în acest „labirint", există anumite laitmotive, menite parcă să sublinieze reversibilitatea şi caracterul ilogic al faptelor : ninsoarea, coridorul întunecat, urmele lăsate de pahare pe tăblia de lemn a scrinului sau pe muşamaua mesei din bistrou în romanul lui Robbe Grillet ; cadavrul calului, a cărui putrefacţie o urmăresc în etapele ei personajele din romanul lui Claude Simon.

Romanul alb, care neagă sensurile istorice şi sociale şi recomandă renunţarea la orice efort de înţelegere *(„Georges se întreba, fără de fapt să se întrebe, cu alte cuvinte constata cu acel soi de mirare liniştită sau mai degrabă tocită, uzată şi chiar aproape atrofiată de aceste zile, în cursul cărora încetase încetul cu încetul să se mai mire, părăsise o dată pentru totdeauna acea poziţie spirituală care consistă în a căuta o cauză sau o explicaţie logică lucrurilor pe care le vezi sau care ţi se întîmplă")*, care teoretizează procedeul vidului psihologic, desfiinţează o dată cu aplicarea acestor principii nu numai istoria şi psihologia, ci însăşi literatura.

Literatură de evocare istorică fac în schimb scriitorii revoluţionari şi progresişti. O fac cu o forţă de actualizare şi o intenţie polemică, explicată de poziţia lor ideologică în lumea imperialistă.

Heinrich Mann combate fascismul şi expansionismul hitlerist — care a căutat să-şi găsească filozofic justificarea în opera lui Nietzsche — în pagini programatice şi opere de evocare istorică. Încă în 1910 afirma, în manifestul *Spirit şi faptă,* că puterea Germaniei nu trebuie să stea în Reich, ci în victoria raţiunii, a gîndirii independente asupra megalomaniei politice. Romanele istorice : *Tinereţea lui Henric al IV-lea* şi *Desăvîrşirea lui Henric al IV-lea,* scrise în plină dictatură nazistă, vădesc aceeaşi încredere într-o conducere luminată de raţiune şi potrivnică fanatismului, dar şi aceeaşi plasare exclusivă a conflictelor sociale şi politice la nivelul ideilor. Franţa veacului al XVI-lea, convulsionată de lupte civile şi religioase, pîngărită de crime împotriva umanităţii, trăieşte în

romanul lui Heinrich Mann, aşa cum apare ea minţii limpezi, inteligente, duşmane oricărui fanatism a lui Henric de Navara, copil, apoi adolescent, tînăr şi matur. Acesta e privit ca un rege popular pentru că a crescut în mijlocul ţărănuşilor din regiunea Pirineilor, a cunoscut sărăcia şi lipsurile vieţii de soldat şi persecuţiile curţii Caterinei de Medicis. Istoria veacului al XVI-lea e înfăţişată din unghiul acestei conştiinţe generoase şi luminate, dar fără cuprinderea maselor franceze ale timpului în raza de investigaţie a cărţii. Valoarea ei rămîne cu precădere polemică. E cartea ce opune unui conducător dement şi scelerat, stimulat de ambiţii expansioniste criminale, pe un conducător raţional, tolerant, popular, un spirit umanist, tipic renascentist.

Criteriul de unificare a unor creatori de literatură istorică atît de deosebiţi prin tradiţia culturală absorbită, prin modalitatea artistică aleasă şi genul cultivat, ca H. Mann, L. Feuchtwanger, Louis Aragon, Berthold Brecht, rămîne valoarea de actualitate, de armă ideologică acordată de toţi aceşti scriitori operelor de evocare a trecutului. Formula brechtiană, cu stima ei manifestă pentru faptul concret şi forţa lui de convingere *(„die neue Sachlichkeit")*, stimă ce imprimă un caracter epic dramaturgiei lui Brecht, e pusă în întregime în slujba ideilor militante. Evoluţia sinuoasă a Annei Fierling din *Mutter Courage*, piesă scrisă în timpul celui de-al doilea război mondial, evoluţie ce pune în contradicţie interesele negustoresei, care cîştigă de pe urma războiului de 30 de ani, cu sentimentele mamei, care-şi pierde copiii în război, devine o pledoarie împotriva războiului de abia după ce cititorul a tras singur toate concluziile faptelor înfăţişate, a realizat cu ajutorul acestor fapte originea conflictului psihologic şi social. Acelaşi efort de înţelegere îl pretinde şi înlănţuirea de tablouri intitulată *Viaţa lui Galilei*. Galilei este, în calitate de conştiinţă individuală, sfîşiat între dorinţa afirmării adevărului şi teama de persecuţiile religioase. El rezolvă acest conflict interior nu ca un erou sau un martir al ştiinţei. Brecht, antiromantic prin excelenţă, nu socoteşte progresul indistructibil legat de activitatea eroilor, ci de triumful inevitabil al ideilor raţionale, sprijinite de forţele obiective ale societăţii. Obiectiv, faptul că în finalul piesei Galileu pare a se complace în atitudinea de renunţare, nu diminuează forţa mesajului său ştiinţific. Preluate de forţe sociale tinere, ideile lui Galileu vor contribui inevitabil la subminarea unor aşezări sociale retrograde. Tocmai pentru a demonstra forţa de penetraţie a noului, triumful lui, nu în limbaj afectiv, ci prin înfăţişarea fazelor succesive, obiectiv necesare

pentru afirmarea lui, a ales Brecht formula teatrului epic, cu succesiunea episoadelor ce se leagă în lanţ şi nu converg spre o unică axă conflictuală.

Una dintre piesele lui Brecht ni se pare că dezvăluie noi modalităţi de tratare a tematicii şi a personajelor istorice în literatura actuală. Piesa se numeşte *Sfînta Ioana a abatoarelor* şi personajul ei principal nu e străin de eroina franceză a Războiului de 100 de ani.

Dintre toate personajele cu existenţă istorică, Ioana d'Arc pare să fi avut cea mai puternică vitalitate literară. De la Shakespeare la Bernard Shaw, Anouilh şi Berthold Brecht, trecînd prin Chapelain, Voltaire, Schiller ş.a., figura luptătoarei franceze a străbătut istoria literaturii, avînd parte de interpretări variate, impunîndu-se uneori ca un mit, căruia i se pot acorda semnificaţii simbolice diferite, aşa cum s-au acordat unor figuri de felul lui Prometeu, Lucifer sau Don Juan.

În secolul al XVII-lea Chapelain a canonizat-o drept sfîntă într-o interminabilă epopee creştină. Voltaire, în spiritul unui veac ireverenţios şi antireligios, a luat sfinţenia ei în zeflemea, arătînd-o pe fecioară drept o făptură din cale-afară de terestră şi licenţioasă. Era excesul de sens contrar. Romantic, Schiller încearcă reabilitarea fecioarei războinice, arătînd-o învingătoare în conflictul dintre simţul unei sacre datorii şi iubirea pentru Dunois Bastardul. Anatole France a dedicat fecioarei din Orléans o biografie scrisă în spiritul critic şi laic care-l caracterizează, dar şi cu reverenţa pe care i-o impunea eroina medievală franceză. Mark Twain, de obicei ironist al istoriei, o exaltă în nişte închipuite memorii atribuite pajului şi secretarului ei.

Bernard Shaw în *Sfînta Ioana* (1923) şi Jean Anouilh în *Ciocîrlia* (1954) vădesc oarecare înrudiri, dar şi numeroase deosebiri în concepţia lor despre eroina franceză. Amîndoi refuză să vadă în Ioana un personaj de dimensiuni legendare, mistic aureolat şi ne înfăţişează o ţărancă realistă, înzestrată cu bun-simţ, chiar şi atunci cînd se exaltă la îndemnul „vocilor". Pentru ambii dramaturgi, Ioana e o protestatară şi o patriotă, în înţelesul modern al cuvîntului. Dorinţa modernizării îi determină pe ambii dramaturgi să refuze anturajului Ioanei o prea accentuată culoare medievală. Despre anacronismele voite ale lui Shaw am amintit. Anouilh, în *Ciocîrlia,* modernizează şi el. În indicaţiile scenice cere *„costume vag medievale, fără aspect şi culori căutate"* ; pe Ioana o îmbracă într-un costum de atlet modern. Modernizarea lui Anouilh nu mai are sensul satiric al modernizării lui Shaw, care folosea ana-

cronismul voit între altele pentru a plasa în gura personajelor sale medievale ironii la adresa moravurilor politice ale Angliei contemporane (capelanul englez spune despre Ioana, prefigurînd ironic colonialismul englez : *„Dar femeia aceasta neagă Angliei cuceririle ei legitime, date de Dumnezeu grație puterii ei speciale de a stăpîni peste rase mai puțin civilizate, spre binele lor").* Modernizînd-o pe Ioana, dezbrăcînd-o de costumația medievală, Anouilh o supune unui proces de abstractizare, o apropie de valoarea simbolică. Întregul epos al eroinei franceze se reconstituie în fața tribunalului, căci Ioana își joacă piesa vieții înaintea judecătorilor ei. Atît spectatorul cît și actorii cunosc sfîrșitul. Surpriza este totuși posibilă. În clipa cînd Ioana trebuie să fie mistuită de flăcări, un personaj intervine și determină răsturnarea ordinii temporale : *„Adevăratul sfîrșit al povestei, adevăratul sfîrșit care va fi de-a pururi povestit, cînd numele noastre vor fi amestecate sau de mult uitate, nu este nefericita ciută de la Rouen, este ciocîrlia, cîntînd în înaltul cerului, este Ioana de la Reims, în toată gloria ei".* Și piesa se încheie apoteotic și simbolic, cu Ioana înălțată ca o statuie, *„sprijinindu-se pe stindard, surîzînd către cer, ca în poze".* Inversarea ordinii cronologice e posibilă în cazul tratării simbolice. Amintim în treacăt că și Paul Claudel, în oratoriul *Ioana pe rug* (1937), asemănător ca inspirație unui mister-oratoriu al cărui acompaniament muzical a fost compus de Honegger — evocă viața Ioanei prin episoadele ce reînvie în conștiința eroinei înaintea supliciului. Caracterul retrospectiv al evocării și sublimarea experiențelor prin amintire duc la o stilizare a dramei istorice, a cărei protagonistă a fost Ioana, stilizare ce ține tot de tratarea simbolică.

În piesa lui Brecht, care ne-a prilejuit această trecere în revistă a temei Ioanei d'Arc, numele, legenda, personalitatea eroinei franceze devin simbolice pentru o dramă contemporană, un episod de luptă socială ce se desfășoară în America marilor monopoluri, în cetatea marilor abatorii, la bursa cărnii din Chicago. Ioana Dark este numele anglicizat al eroinei lui Brecht, la început activistă într-o ridicolă asociație filantropică : „Pălăriile negre de paie". Dar Ioana Dark îl cunoaște pe regele cărnii, pe Pierpont Mauler și pe alți magnați ai conservelor de carne, coboară apoi în infern, adică în lumea muncitorilor concediați, în urma manevrelor lui Mauler la bursa cărnii. Și Brecht compară fiecare etapă a cunoașterii pe care o dobîndește Ioana Dark cu o bolgie a infernului. Pînă la urmă eroina brechtiană, multă vreme amăgită de alianța dintre marele

capital şi filantropia „Pălăriilor negre de paie" (cu atît mai mult cu cît Mauler, magnatul abatoarelor, îi apare ca un om sensibil căci şi-a vîndut, după spusele lui, întreprinderi şi acţiuni, din pricina sfîşietoarei priviri, pe care a surprins-o în ochii unui bou o clipă înainte de a-l vedea sacrificat), îmbrăţişează cauza greviştilor şi învinuieşte, în clipa morţii, lumea celor de sus, denunţă farsa filantropică burgheză. Ea proclamă necesitatea violenţei şi afirmă că, *„acolo unde trăiesc oameni, numai oamenii pot ajuta"*. Dar glasul ei este acoperit de corul „Pălăriilor negre de paie", al crescătorului de vite şi al industriaşilor, care o proclamă *„Sfînta noastră Ioana a abatoarelor"* şi se declară hotărîţi să-i cinstească memoria în această calitate.

Din tradiţia istorică şi literară a eroinei franceze, Brecht extrage semnificaţia simbolică. Păstrează şi unele episoade, pe care le transpune în atmosfera cerută de evocarea marelui oraş capitalist şi a lumii magnaţilor industriei. Prima întîlnire dintre Ioana Dark şi Pierpont Mauler reproduce întrevederea dintre Ioana d'Arc şi delfinul Carol, care o pune la încercare pe ţăranca din Domrémy schimbînd rolurile cu unul dintre curteni. Episodul se găseşte în cele mai multe opere literare, care şi-au ales-o pe Ioana d'Arc drept eroină. Finalul piesei lui Brecht, pe de altă parte, reprezintă o reluare a fantasticului epilog al lui Bernard Shaw. Ioana d'Arc, socotită eroină şi sfîntă după ce a fost părăsită de cei ce se numeau prietenii ei şi executată de duşmani, nu mai are voie să se întrupeze. Moartă, ea poate fi înlăturată sau acceptată după voia şi spre folosul celor ce-i supravieţuiesc, vie ar incomoda şi ar tulbura o lume ce se vrea scutită de tulburări. Ascuţişul criticii lui Bernard Shaw e limpede îndreptat spre lumea contemporană cu autorul, inaptă să primească eroi. Din aceeaşi intenţie satirică faţă de o societate care falsifică istoria şi-i exploatează eroii spre folosul ei, izvorăşte şi finalul piesei lui Brecht.

Iată că după multiseculara ei călătorie literară, personalitatea istorică a Ioanei d'Arc cunoaşte, în literatura veacului nostru, prin pana unor scriitori progresişti ca Berthold Brecht, înălţarea în sfera simbolurilor, unde ea se alătură miturilor. Faptul a fost posibil datorită imensei popularităţi a eroinei franceze, popularitate asigurată de tradiţia istorică şi literară. Cu condiţia unei astfel de popularităţi, istoria poate oferi literaturii şi simboluri.

Brecht a cultivat la un moment dat, tot cu intenţie satirică, modalitatea parodistică de evocare a istoriei. *Afacerile domnului Julius Cezar* reconstituie figura imperatorului roman din jurnalul secreta-

rului lui Cezar, Rarus. Cu toată exactitatea detaliilor de atmosferă, însemnările lui Rarus constituie un document despre cum se naşte o dictatură şi cum apare un dictator. Unele anacronisme de limbaj, presărate cu nonşalanţă de Brecht în însemnările lui Rarus, îndeamnă cititorul la analogii. Se vorbeşte astfel despre putch în secolul I î.e.n.

Dezeroizarea figurii lui Cezar — privit ca un prototip de dictator — o face Brecht prin mijloace diferite. Vitejiile lui Cezar au adesea un substrat foarte prozaic şi se bazează pe simple speculaţii (campania din Spania a fost în realitate o imensă afacere încheiată cu bogătaşii Peninsulei pe seama muncitorilor din minele spaniole, iar Cezar a ales expediţia ca singura cale posibilă pentru a scăpa de creditori). Istoria „afacerilor" lui Cezar se amestecă în însemnările sclavului secretar cu avatarurile amoroase ale acestuia din urmă, deznădăjduit de infidelitatea unui „mignon". Ca toţi dictatorii, Cezar ştie să-i intereseze pe bancheri în persoana lui, ba chiar să-i şantajeze la nevoie. Procedeele lui sînt cele ale dictatorilor dintotdeauna : măgulirea intereselor posedanţilor, amăgirea poporului prin demagogie.

Folosirea manierei parodistice tîrziu, într-o perioadă cînd ea pare de domeniul trecutului — se justifică. Desfiinţarea miturilor istorice prin pastişă şi bagatelizare putea fi armă de atac pentru scriitorii democraţi din Germania nazistă, ai cărei conducători sufereau, între altele, de delirul grandorii.

La alţi scriitori maniera parodistică capătă alte sensuri. Piesa lui Jean Giradoux, *Războiul Troiei nu va avea loc* (1935), pune în mişcare, e drept, personaje legendare — Hector, Priam, Ulise, Elena, Paris — dar concluziile ei nu sînt străine de o anumită înţelegere a istoriei. Giradoux foloseşte ca şi Bernard Shaw paradoxe şi anacronisme, modernizează cu dezinvoltură şi, mai ales, bagatelizează. Andromaca nu ştie ce e destinul, Casandra îi răspunde că e o formă accelerată a timpului. Paris îl parafrazează pe Lamartine, făcînd elogiul rupturilor amoroase : *„Un seul être vous manque et tout est repeuplé"*. Ulise, care jonglează cu paradoxele, rosteşte ideea bagatelizatoare de istorie a piesei : *„Nu prin crime se pune un popor într-o falsă situaţie faţă de destinul său, ci prin greşeli. Are o armată puternică, visterie bogată şi poeţi în plină activitate. Dar într-o bună zi, nu se ştie de ce, pentru că unul dintre cetăţenii lui doboară din răutate un copac, sau un prinţ răpeşte necinstit o femeie, sau pentru că nişte copii se fac vinovaţi de o răutăcioasă zburdălnicie, e pierdut. Naţiunile, ca şi oamenii, mor*

din pricina unor imperceptibile impoliteţi. Un popor osîndit se cunoaşte după felul cum strănută sau îşi toceşte tocurile...“ Acest tip de bagatelizare, lipsită de intenţie satirică, răpeşte istoriei orice naţionalitate şi, prin sublinierea disproporţiei dintre cauzele mărunte şi efectele dezastruoase, proclamă atotputernicia unui destin orb. Spumoasa comedie a lui Giradoux este de fapt o tragedie a destinului, negatoare de istorie.

Urmărind mai departe expresia artistică preferată de creatorii progresişti de literatură cu tematică istorică constatăm că tot imperativul actualităţii şi al actualizării a dictat şi lui Aragon, aşa cum i-a dictat şi lui Brecht, o anumită modalitate artistică de comunicare a faptelor istorice, în romanul *Săptămîna patimilor*. Modernitatea romanului lui Aragon, sub raportul viziunii temporale, ca şi modernitatea formulei epice a teatrului brechtian sînt consecinţe ale finalităţii acordate de aceşti scriitori literaturii istorice într-o lume încă dominată de criterii capitaliste. Evocînd din unghiul de vedere al pictorului Théodore Géricault furtunoasele evenimente ale săptămînii ce a urmat după debarcarea lui Napoleon, reîntors din Elba, Aragon înaintează şi reculează pe linia timpului, cu o dezinvoltură care poate părea gratuită doar cititorului superficial. Modalitatea a fost în mod tendenţios caracterizată drept procedeu modernist de acei critici francezi care refuzau să vadă legătura organică dintre viziunea istorică progresistă a romancierului şi deplasările lui în timp. Din perspectiva anului 1815, cînd se plasează acţiunea romanului, Aragon anticipează viitorul apropiat, viitorul personajelor romanului, despre care el — romancierul — ştie. Dar Aragon, vorbitorul din momentul 1958, îşi permite să anticipeze şi viitorul epocii sale, stabilind bineînţeles legături cu faptele petrecute în săptămîna patimilor din 1815. În spiritul gîndirii marxiste, Aragon vede trecutul ca depozitul germenilor ce vor încolţi şi vor maturiza într-un proces secular. În această lumină, trecutul e premisa viitorului. Acest tip de anticipaţie ruinează definitiv utopia, devenită astăzi nonsens. Utopii mai scriu în perioada de victorie a gîndirii marxist-leniniste doar scriitorii reacţionari (vezi Huxley, *Cea mai bună dintre lumi).*

Tot ce este înnoire valoroasă în domeniul esteticii literaturii istorice — înnoire ce se comunică de obicei şi altor domenii literare — se asociază firesc cu noul mod de înţelegere a trecutului. O gîndire istorică ştiinţific deficitară are drept rezultat forme artistice îmbătrînite, desuete. Masivul roman ciclic al lui Maurice Druon, *Regii blestemaţi,* porneşte de la o documentaţie serioasă cu privire la

epoca lui Filip cel Frumos şi a urmaşilor săi. O filozofie a istoriei nu se degajă însă din cele şase volume apărute, cu toate considerațiile teoretice şi actualizările cu care-şi presară romancierul capitolele. Maurice Druon arată că opera de modernizare şi centralizare a lui Filip cel Frumos s-a năruit după moartea regelui, dar nu explică rațiunea obiectivă pentru care centralizarea monarhică nu se putea face în secolul al XIV-lea.

Adoptînd tonul romancierului care „ştie" ce a urmat, Druon nu se cantonează în epoca descrisă, ci foloseşte experiența pe care i-au pus-o la îndemînă secolele ce au urmat. Din păcate, analogiile sînt forțate şi antiistorice. Una dintre ele echivalează evul mediu occidental cu lumea arabă a zilelor noastre. Evenimentele recente ale acestei zone de civilizație anulează comparația. De asemeni, cultul faptului mărunt, oarecare, anecdotic îl îndepărtează pe Druon de cauzele decisive ale prefacerilor istorice. În volumul *Regele de fier* e scris : *„Dar destinele se formează lent şi nimeni nu ştie care dintre faptele noastre semănate la întîmplare vor germina şi vor creşte ca nişte copaci. Nimeni nu putea să-şi închipuie că sărutul schimbat la marginea ogorului de secară, într-o zi, va modifica istoria regatului Franței şi o va conduce pe frumoasa Maria pînă la leagănul unui rege."* În acelaşi spirit, conflictul dintre feudalul Roger d'Artois şi ruda sa, otrăvitoarea Mahaut, este arătat a fi o cauză a Războiului de 100 de ani. Faptul întîmplător ridicat la rangul de fapt esențial se asociază cu atracția romancierului spre episoadele senzaționale (blesteme ce se realizează, substituiri de copii, adultere scandaloase), anecdotice, spre aventuri de alcov. L-am nedreptăți pe Druon dacă am spune că el este un Dumas al zilelor noastre. Documentația lui minuțioasă şi grija pentru o psihologie diferențiată a personajelor ne opresc de la această caracterizare. Dar înțelegerea discutabilă sub raport ştiințific a proceselor istorice, excluderea maselor din romanele sale (autorul subliniază că pune în mişcare aproape numai personaje cu existență istorică riguros demonstrată, nu şi anonimi) au imprimat şi structurii artistice a romanelor o notă desuetă. Romanele lui Druon par, la prima vedere, a aparține acelui gen hibrid, reprezentat de combinația dintre romanul istoric şi cel de aventuri. Poate de aceea, în mod involuntar, modelul lui Dumas ne-a venit în minte.

Un alt roman, nu de mult apărut şi de evidentă superioritate literară față de cele ale lui Druon, *Il gattopardo* de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, oferă unele sugestii în legătură cu modalitățile romanului istoric, astăzi. Pe fondul istoric oferit de debar-

carea lui Garibaldi în Sicilia anului 1860, Lampedusa urmărește destinele familiei nobiliare Sabina. Efectele evenimentelor nu clatină, după Lampedusa, încremenirea Siciliei, devenită simbol al imobilității. Un personaj definește într-un loc acest „specific" al insulei : *„Somnul... somnul, iată ce vor sicilienii, și ei vor urî întotdeauna pe cel ce va voi să-i trezească, oricît de frumoase ar fi darurile pe care le va aduce... Toate manifestările siciliene sînt manifestări onirice, chiar și cele mai violente : senzualitatea noastră este dorința uitării ; focul de pușcă sau lovitura de pumnal — dorința morții ; lenea noastră — dorința unei voluptăți imobile..."* Ambianța istorică a romanului lui Lampedusa e înșelătoare. Melancolia penetrantă și tulburătoare care-l domină sugerează neputința umană în fața unor forțe ce transcend istoria, și această tristețe provine, între altele, din subsumarea destinelor istorice și a psihologiilor unor factori aproape geologici.

În general se observă astăzi, în Occident, tendința de rupere a evenimentelor de sub imperiul determinărilor obiectiv istorice. Una dintre construcțiile istorice cele mai mult discutate și controversate în cercurile specialiștilor occidentali este aceea a istoricului englez Arnold Toynbee, *Un studiu al istoriei,* ale cărei ultime volume au apărut în 1954. În întinsa sa lucrare, Arnold Toynbee înlocuiește noțiunea de societate cu aceea de civilizație și, distingînd douăzeci și una de civilizații în desfășurarea istoriei globului, atribuie acestora o viață marcată de cicluri biologice — naștere, maturitate, moarte. Civilizațiile, bazate pe similitudini biologice, sînt considerate perfect comparabile între ele. Limbajul este și el împrumutat științelor biologice : există sezoane, crize de creștere ale unei civilizații. Analogiile de tip spenglerian, care stau la baza metodei comparative a lui Toynbee, anihilează, de fapt, specificul istoric. Există pentru istoricul englez mai multe renașteri, mai multe epoci de domnie a proletariatului. În interiorul fiecărei civilizații, Toynbee descoperă un dualism. Pe de o parte, răspunsul acelei civilizații la stimulii exteriori, răspuns ce s-ar plasa în macrocosmosul geo-politic și ar reprezenta procesul de materializare ; pe de altă parte, procesul de dematerializare, care ar interveni în perioada finală a oricărei civilizații. Spre deosebire de Spengler, Toynbee asociază intensitatea vieții spirituale cu perioada de criză și descompunere a unei civilizații, perioadă cînd rolul hotărîtor al statului ar fi preluat de biserică, universală „salvatoare" în clipa cînd statul se prăbușește. Buda, Cristos, Mahomed ar fi jucat ultimul act în drama unei civi-

lizaţii. Viaţa spirituală nu înfloreşte, deci, spune istoricul, decît atunci cînd ciclul fatal al unei civilizaţii o îndreaptă pe aceasta spre declin. Doar omul disperat, într-o epocă de descompunere, cucereşte dimensiunea vieţii spirituale. Este un pesimism spre care duce, în mod firesc, concepţia lui Toynbee, concepţie care fuzionează într-o sinteză biologismul, dualismul cartezian, mistica. Civilizaţiile studiate de Toynbee nu se succed, ci — dominate de aceleaşi legi implacabile — coexistă într-un spaţiu anistoric. Urmărirea consecinţelor unei astfel de concepţii asupra gîndirii şi, fiindcă acest aspect ne-a interesat în rîndurile de faţă, asupra literaturii occidentale de astăzi, ar presupune un studiu asupra literaturii descompunerii şi disperării, literatură ce se scrie astăzi în ţările capitaliste. Literatura dezgustului existenţialist nu e neapărat influenţată de o gîndire istorică de tip Toynbee. Ambele sînt alimentate de mentalitatea claselor dominante ale unei societăţi ajunse în epoca finală, care-şi atribuie cu exclusivitate privilegiul vieţii spirituale, asimilează marasmul sfîrşitului cu profunzimea filozofică şi substituie dimensiunii istorice alte categorii.

Desfiinţarea timpului istoric prin subiectivizare extremă, pozitivism, biologism, printr-o concepţie iraţionalistă sau mistică se exacerbează în literatura decadentă a epocii imperialiste, într-un grad care primejduieşte însăşi existenţa operei literare ca atare, fiindcă ea duce la anihilarea personajului, la pulverizarea conflictului, la negarea tipizării.

Este cert — şi rîndurile de faţă au încercat să arate acest lucru — că literatura de autentică evocare istorică a aparţinut întotdeauna orientărilor progresiste, că istoricitatea aplicată în sens larg nu numai faptelor, ţinînd de ordinea exterioară şi obiectivă, ci şi caracterelor, a fost, în fiecare epocă, a scriitorilor cu concepţii înaintate.

Literatura zilelor noastre confirmă în mod categoric această afirmaţie. Evenimentele trecutului ca şi ale prezentului — şi cea mai înaintată gîndire filozofică a timpului nostru stabileşte legături dialectice între prezent şi trecut — sînt artistic create, oamenii trecutului ca şi ai prezentului trăiesc literar prin pana scriitorilor ce scriu sub semnul realismului socialist sau resimt salutar influenţa concepţiilor estetice apărute în societatea eliberată de servituţi.

Eposul vremii noastre îl scriu scriitorii militanţi. Şolohov a creat epopeea Marii Revoluţii ; în Franţa, lupta comuniştilor împotriva ocupanţilor nazişti trăieşte în romanul ciclic al lui Aragon etc., etc. Urmaşii lui Balzac şi Tolstoi întru mari fresce sociale şi istorice nu pot fi purtătorii de cuvînt ai celor ce desfiinţează timpul, pentru că istoria nu este de partea acestora din urmă.

Astăzi, mai mult ca oricînd, literatura universală, privită în tendinţele ei majore, ne întîmpină cu două moduri hotărîtoare. Ea este umanistă, afirmativă, realistă — este literatură, şi atunci este istorie, sau este antiumanistă, antiraţionalistă, descompusă şi generatoare de deznădejde — şi atunci este antiistorie.

Redactor responsabil: AURELIA BATALI.
Tehnoredactor: IDA MARCUS

Dat la cules 06.03.1963. Bun de tipar 24.05.1963. Apărut 1963. Tiraj 5170 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt tip A. de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 11,65. Coli tipar 11. A. nr. 816/1963. C. Z. pentru bibliotecile mari 8 R. C. Z. pentru bibliotecile mici 8 R—95.

Tiparul executat sub comanda nr. 519 la
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 93—95, Bucureşti — R.P.R.

editura pentru literatură

Lei 5,50